

**Uma reflexão sobre o filme *Persona* (1965),
de Ingmar Bergman**

Lara Vanessa Casal Pires

**Dissertação de Mestrado em Filosofia
Área de especialização em Estética**

Outubro 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia na área de especialização em Estética, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Constâncio.

RESUMO

A presente dissertação tem como objecto de estudo o filme *Persona* (1965) de Ingmar Bergman e a tese filosófica proposta a partir da análise deste filme é a de que o *sonho de ser* em vez de *parecer* faz parte da natureza humana.

No filme em estudo, temos dois personagens que procuram dar sentido às suas acções, mas que, confrontados com a impossibilidade de *ser*, a impossibilidade de não usarem máscaras, a impossibilidade de darem sentido às suas vidas de uma forma que não dependa da criação de mentiras e ilusões, vivem o *niilismo*.

Este estudo centra-se numa discussão sobre a experiência que salva o ser humano do ilusório, ou seja, *sonho de ser*, a partir das questões propostas por Ingmar Bergman em *Persona* (1965): *O que faço agora? O que é a verdade? Qual a relação da arte com a vida?*

Através da análise do filme, propõe-se também uma reflexão sobre o artista enquanto criador e sobre a obra de arte como construção de uma “verdade na aparência”. As reflexões filosóficas suscitadas pelo filme e expostas na sua análise são inspiradas no estudo da filosofia de Nietzsche.

ABSTRACT

This dissertation has the Ingmar Bergman's film *Persona* (1965) as its main object of study, and the philosophical thesis proposed through the analysis of this film is that the *dream of being* instead of *appearing to be* is part of the human nature.

In *Persona* (1965), we have two characters searching for some meaning to their actions, but when, faced with the impossibility of *being*, the impossibility of not wearing masks, the impossibility to give some meaning to their lives in a way that does not depend on the creation of lies and illusion, exists nihilism.

This study focuses on the argument about the experience that saves the human being from the deceitful *dream of being* from questions raised during Ingmar Bergman's film *Persona* (1965): *Now, what to do? What is the truth? What is the connection between art and life?*

Through the film's analysis, it is also proposed a reflection on the artist as a creator and the work of art as a construction of a “truth in the appearance”. The philosophical reflections raised by the movie and exposed in this analysis are inspired in the study of Nietzsche's philosophy.

ÍNDICE

	página
Resumo	
Lista de abreviaturas	
INTRODUÇÃO	
	1
PARTE 1	
<i>O SONHO DE SER EM PERSONA</i>	
	11
PARTE 2	
LEITURAS DE <i>PERSONA</i>	
	20
Primeira leitura: O sonho de ser, as máscaras e as fugas	
Segunda leitura: A revelação de Ingmar Bergman através do filme	
Terceira leitura: A criação como mediadora da experiência de Ingmar Bergman no filme	
BIBLIOGRAFIA	
	60
FILMOGRAFIA	
	62
LISTA DE FIGURAS	
	64
ANEXOS	
	65
1. <i>Persona</i> (1965), de Ingmar Bergman	
2. Os personagens e as suas vidas	
3. A ilusão de uma nova realidade (o personagem artista)	
4. Sistemas criados pelos personagens para continuarem a viver.	
5. Filmes	

LISTA DE ABREVIATURAS

CI – *Crépuscule des Idoles*

GS – *Le Gai Savoir*

FP – *Fragments posthumes*

INTRODUÇÃO

I.

O objecto de estudo da presente dissertação é o filme *Persona* (1965) de Ingmar Bergman e a partir dele constrói-se uma análise do filme enquanto composto pelos elementos cinematográficos e pelas questões que o realizador coloca (quer particularmente neste filme quer em toda a sua obra cinematográfica). As linhas de análise permitem a exposição de uma ideia do ser humano, do artista e da criação.

O filme *Persona* (1965) de Ingmar Bergman é abordado nesta reflexão a partir da consideração das particularidades presentes na sua obra e determinantes para a realização do filme em causa. A arte de Bergman, a sua condição enquanto criador de imagens e a relação que a arte estabelece com a vida serão abordadas, desde uma perspectiva singular, a saber, o modo como *a arte estimula a vida e permite vivê-la*¹.

Para a escrita desta dissertação encontrou-se um campo de inspiração teórico no pensamento e nos conceitos da filosofia de Nietzsche (*verdade, niilismo, vontade de poder, arte, aparência, essência, máscara*). Mas, ao longo desta dissertação, em nenhum momento se sugere que Bergman esteja efectivamente em contacto com o pensamento de Nietzsche.

Além de retomar estes conceitos ao longo da dissertação, ainda se insiste nas ideias de transformação, de múltiplo e do que é instável, o que, por sua vez, permite novas leituras do filme e não a duplicação das mesmas. O que importa não é o que existe entre as imagens, mas aquilo que permite a criação de novas imagens, através da abordagem das imagens existentes nas questões colocadas por Bergman em *Persona*.

Em *Persona*, Bergman cria dois personagens que na sua superfície, comunicam um movimento instável, mas contínuo. No filme, assiste-se a um fluxo de fragmentos através dos quais a imaginação consente e compreende a realidade encenada (ficção) à medida que a relação entre os personagens acontece.

As especificidades das questões que os dois personagens do filme enunciam permitem alcançar uma presença múltipla em constante transformação, através da emergência subtil das multiplicidades que os compõem.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner – Crépuscule des Idoles – L'Antéchrist – Ecce Homo – Nietzsche contre Wagner, Œuvres complètes Volume VIII*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, cf. CI – divagations d'un «inactuel» §24, p.122.

O *enquadramento teórico* da presente dissertação determina-se pelas seguintes proposições:

- O ser humano procura significado das suas acções e encontra-se com *o nada*;
- Na impossibilidade de viver com a verdade, o ser humano vive o *nilismo*;
- Num esforço em escapar ao sentimento de mal-estar, o ser humano constrói sistemas nos quais se esconde;
- A arte permite experimentar a própria vida, é o lugar onde o significado da vida é o acto de viver.

Ao longo da dissertação colocam-se as seguintes *questões*:

- Como se experimenta o ser humano frente ao abismo?
- Como reconhece o ser humano o instante em que se informa do que está acontecer?
- O artista assume o controlo das suas acções. E da vida?
- O cinema comunica *alma-a-alma*. O que o distancia de outras formas de comunicação?
- A arte permite aceder ao momento em que a *verdade* se funde com a realidade e permite *ser e parecer*?

II.

Bergman confessou que, enquanto trabalhava em *Persona*, pensava fazer um poema, não em palavras, mas um poema em imagens². Tudo começou com o desejo de colocar um projector em movimento, mas apenas antigas visões surgiram.

À ideia do projector e ao desejo de o por em movimento segue-se o prólogo de *Persona*: duas lâmpadas que acendem e que se tornam incandescentes, bobinas que rodam, a inscrição de um start invertido, um pénis erecto, um Z e números, um desenho

² No anexo 1, encontra-se um estudo mais aprofundado da criação cinematográfica de Ingmar Bergman e a contextualização do filme *Persona*, especificamente no que respeita à partilha da sua condição como criador de imagens. O guião de *Persona* parece-se com a peça *The Stronger* de August Strindberg (1849-1912), nela duas mulheres encontram-se (uma fala e a outra não). BJÖRKMAN, Stig/ MANNS, Torsten/ SIMA, Jonas, *Bergman as Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, trans. Paul Britten Austin, New York, Simon and Schuster, 1960, p.198-199, citado por LAUDER, Robert, *God, Death, Art and Love. The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, Paulist Press, Mahwah, New Jersey, 1990, p.123.

animado ao contrário com um personagem que repete o mesmo gesto (lavar-se), uma bobina que roda e uma película que salta, duas mãos que se mexem, um ser humano perseguido por um esqueleto e um demónio, uma aranha que se esconde, uma mão que segura a cabeça de uma ovelha que se esvai em sangue, vísceras, uma mão onde é pregado um prego, árvores num parque, grades, cadáveres, um adolescente que acorda, põe os óculos e lê um livro, depois estende a mão para a câmara e numa tela sobrepõem-se os rostos de Liv Ullmann e Bibi Andersson (as duas actrizes principais do filme), por fim, o genérico.

Bergman estava no hospital quando começou a escrever *Persona* e, dentro dele sentia apenas *uma atmosfera de morte*. Estava morto, mas, na realidade, a morte não lhe era permitida³. Deste sentimento surge o adolescente do prólogo, que, durante todo o filme, desperta a atenção para o facto de o filme ser uma realidade artificial e uma obra de arte conscientemente manipulada⁴.

Persona é um filme em que se assiste ao relacionamento de duas mulheres que não param de mudar. *Persona* em Latim significa “máscara usada pelo actor”. No filme *Persona*, a máscara de Elisabet é a sua mudez e a de Alma é a sua saúde e o seu optimismo. A trama do filme é revelada pelo diagnóstico da condição de Elisabet. A cura e o reajustamento da actriz à realidade é o objecto que se estende para a casa de verão da psiquiatra.

No filme, Bergman explora dois pontos de vista diferentes sobre a arte através das duas protagonistas. Por um lado, Alma no papel de uma enfermeira que considera a arte um aspecto muito importante da vida, isto é, que parece facilitar a adaptação à realidade, especialmente para pessoas com algum tipo de dificuldade; por outro, Elisabet no papel de uma atriz que considera o lado falso da arte ridículo e, às vezes, pouco digno.

Ao longo do filme, Alma parece uma pessoa simples que evita reflectir sobre o seu condicionamento social e que espera um futuro seguro e estável no seu trabalho e na sua vida familiar, com o seu marido e os seus filhos. Alma apresenta uma vontade fraca que oscila constantemente e sente uma idolatria exacerbada em relação à actriz.

³ SIMON, Jonh, *Ingmar Bergman Directs*, New York, Harcourt Brace Janovich Inc, 1972, p.215, citado por LAUDER, R., 1990, p.123. “*I was lying there, half dead, and suddenly I started to think of two faces, two intermingled faces, and that was the binning, the place where it started*”.

⁴ BLACKWELL, Marilyn Johns: *Persona: The Transcendent Image*. Chicago: University of Illinois Press, 1986, p.15-16 citado por LAUDER, R., 1990, p.126. “*Bergman would remind us that we are observing a consciously manipulated artwork; we see the celluloid, but look through it, as it were, so that finally we cease to see it and see instead the persona of the film. The image becomes the persona of the artwork, as surely as the celluloid is the film itself*”.

Elisabet, com precisão e clareza, demonstra uma vontade forte, toma decisões e insiste nelas. Ela cria um sistema no qual se refugia em silêncio e não mente mais. Ao longo do filme, a sua vontade de conhecer torna-se o desejo de fixar e eternizar os momentos que acontecem na vida.

Elisabet, no início da representação do segundo acto de Electra⁵, cala-se durante um minuto. Depois de a peça terminar, explica que sentiu vontade de rir. No dia seguinte, não aparece no teatro e, três meses depois, permanece imóvel e em silêncio. Segundo o diagnóstico da psiquiatra, Elisabet não sofre nenhuma patologia do foro físico ou mental. A médica afirma que Elisabet está a representar um novo papel, a revelar a sua presença no mundo e expressar o desejo de chamar a atenção dos Outros. Elisabet manifesta a sua criatividade no palco da realidade instantânea através do sistema que cria. Segundo a psiquiatra, o que a move é o desejo de se libertar do plano da “aparência”, “o impotente sonho de ser”: “*O impotente sonho de ser. Não de parecer, mas de ser*”⁶.

Bergman reflecte no texto *The Snakeskin* (1965)⁷ sobre como a criatividade artística se manifesta nele como uma fome que tem de ser satisfeita. Quando a fome diminui, surge a urgência de procurar razões para a actividade⁸.

No filme, quando a psiquiatra avalia o comportamento de Elisabet como uma recusa em representar papéis atribuídos na sua carreira e na vida real (esposa e mãe), insiste que este silêncio é um papel do qual Elisabet se irá cansar, tal como todos os outros papéis. *Ela só se recusa a falar porque não quer mentir*⁹, como se cada inflexão da sua voz, cada palavra tivesse a finalidade única de cobrir um vazio.

⁵ Bergman cita a peça que está em cena: Electra de Eurípedes. Elisabet emudeceu no segundo acto, criando um paralelo entre a peça (Electra) e a decisão (Elisabet). Mais tarde no filme, esse paralelo entre o personagem (Electra) e a incapacidade de Elisabet demonstrar sentimentos que correspondam o amor imenso e insondável que o seu filho lhe manifesta são recuperados nas declarações de Alma. Na cena em que as duas mulheres estão frente-a-frente, Elisabet é acusada de sentir medo perante a mudança (por esta se irreversível), de ser fria e indiferente (por se defender das manifestações de amor).

⁶ Bergman, Ingmar. *A máscara* (1966), AB Svensk Filmindustri. Versão licenciada para comercialização em Portugal, distribuído por Play Entertainment para Castello Lopes II – multimédia, Lda (número de registo 10428/2004).

⁷ O texto *The Snakeskin* foi escrito por ocasião do prémio Erasmus atribuído em 1965 em Amesterdão e depois foi publicado como prefácio do filme *Persona*. O texto traduzido do sueco por Keith Bradfield foi lido na íntegra em: <http://ingmarbergman.se/en/production/snakeskin-15319>.

⁸ BERGMAN, Ingmar, *Images: My Life in Film*, London, 1994, p.46. “*Why am I doing this? Why do I care so much? Is the role of the theater finished? Has the mission of the art been taken over by other forces? I had good reasons for thinking such thoughts*”.

⁹ BERGMAN, I, 1994, p.54. “*Mrs. Vogler desires the truth. She has looked for it everywhere, and sometimes she seems to have found something to hold on to, something lasting, but then suddenly the ground has given way under her feet. The truth had dissolved and disappeared or had, in the worst case, turned into a lie*”.

O sistema imaginário que Elisabet cria reflecte o desejo de viver uma vida autêntica, livre de mentiras. Ao longo do filme, o silêncio torna-se uma fantasia para escapar à realidade, para criar uma nova visão do mundo. A médica sugere que a actriz procura a verdade. Mas que verdade é esta que Elisabet procura? Será apenas uma única e absoluta ou, pelo contrário, serão várias verdades? E a verdade que procura não será, afinal, um erro sem o qual Elisabet não pode viver? Não será sempre a verdade, como diz Nietzsche, “um erro sem o qual não podemos viver”¹⁰? Estas questões são colocadas através das acções que Elisabet e a enfermeira praticam, o mesmo que dizer, os papéis que desempenham. Porém, a estas questões não lhes é dada uma resposta directa, e o filme, além disso, parece mostrar a impossibilidade de se viver diante da verdade (as duas mulheres fogem sempre que se aproximam de algo mais verdadeiro).

No final do filme não há verdade que resista, o que sobra são apenas mentiras.

III.

Ingmar Bergman fez perguntas, expô-las em filmes e explorou profundamente a dimensão do real. Ao longo da sua carreira, apresentou de forma consistente as suas preocupações pessoais. Os seus filmes desenham-se na sua própria experiência e, assim, revela-se na criação, mas, ao invés de fazer parte do drama, só lhe dá forma.

Na sua autobiografia *Lanterna Mágica* (1987) é possível aceder a histórias e à confissão de fracassos. No entanto, Bergman nunca discute os temas dos seus filmes, pois nunca pretendeu ensinar nada ao espectador. A criação como meio privilegiado transpõe ocasionalmente para a vida real e tem como objectivo manifestar a vulnerabilidade da relação daqueles que, no horizonte da representação (ou da *aparência*), se propõem *ser*.

A exploração da sua própria experiência revela Bergman na sua criação, porque o cordão umbilical nunca é cortado¹¹. Bergman escreve no texto *The Snakeskin* que a criação artística sempre se manifestou nele como uma ânsia incessante e renovada, o que era surpreendente, sim, mas, de acordo com Bergman, também pouco interessante.

¹⁰ NIETZSCHE, F, *FP XI*, 38 [4], p.332.

¹¹ A criação é uma extensão e um reflexo do criador. A criação é uma pequena pulsão num vasto sistema onde se pode evocar o passado, inverter o normal desenrolar de uma situação e tudo se torna possível. Voltar à infância, concretizar o milagre da vida ou vencer a morte (o morto regressa à vida e abre os olhos) são ideias exploradas por Bergman.

Bergman escreve ainda que a arte enquanto satisfação de si mesma pode naturalmente ter uma certa importância (sobretudo para o artista), mas afirma que, para ele, a arte (e não só a arte cinematográfica) não tem importância nenhuma. As artes geram-se e alimentam-se a si mesmas; novas mutações, novas combinações surgem e aniquilam-se. A mudança é constante e uma imagem está continuamente em transformação, só o pensamento torna a imagem fixa.

O movimento da criação é alimentado pelo artista, mas as razões de Bergman para continuar a querer *fazer arte* foram a sua curiosidade e a possibilidade de partilhar a sua condição com cada ser vivo. As propostas de Bergman afastam-no do ser humano fechado sobre si mesmo (sempre à defesa). *Fazer arte* permite continuar a viver. A escolha de Bergman pela linguagem cinematográfica para retratar a substância das suas visões deveu-se à necessidade de escapar ao controlo restritivo que o intelecto, de outra forma, exerceria sobre ele.

A criação cinematográfica, por Bergman, consegue que uma multiplicidade de fragmentos, que são apenas ficcionais, pareça realidade. E este movimento, da ficção à realidade, aproxima-nos do Outro. Bergman escreve ainda, no texto *The Snakeskin*, que o cinema permite literalmente a *comunicação alma-a-alma*, a união de fragmentos de memória, um reinício constante de uma outra vida ou o reencontro, num tempo posterior, de uma imagem passada. A repetição de um fragmento (como acontece, diversas vezes, em *Persona*) permite aceder a um fantasma que se representa a si mesmo evocando uma saída. Um instante milagroso que faz com que o ser humano se mantenha vigilante em vez de hipnotizado pelas acções do quotidiano. Tudo isto são possibilidades experimentadas no cinema de Bergman.

No contacto com o Outro, experimenta-se a descoberta (juntam-se forças), cria-se proximidade (partilha-se) e ambos (o mesmo e o Outro) tornam-se partes integrantes um do Outro. O prolongamento entre dois seres humanos faz desaparecer a dualidade e permite aceder a um conjunto dinâmico. O ser humano não consegue ficar imóvel, todo o corpo vibra e, conseqüentemente, o ritmo que coordena a vida consente a aparência (ou seja, reconfigura, gera deformações dos detalhes e *nada* desaparece). De notar, ainda assim, que Bergman não deixa de questionar também esta relação, que o ser humano estabelece com os Outros, sob o ponto de vista da consciência pesada que ela gera, ou de uma culpa sem limites¹².

¹² Bergman ocupa-se do modo como a sociedade julga a arte, por exemplo, em *The Rite* (1969). Aqui, centra a sua luta no interior dos personagens para alcançar uma arte como espelho interno através do qual

Se, no quotidiano, o medo e a incerteza insistem em confundir a vida, a arte, essa, simplifica e torna a membrana que envolve o ser humano num suporte para todos os esforços. A arte substitui a lente que o ser humano coloca para aceder às imagens que diante dele se impõem e, deste modo, desfaz o que distancia o ser humano e a imagem de si.

Quanto aos seus objectivos enquanto cineasta, Bergman sempre foi evasivo nas suas respostas, apesar de afirmar representar artisticamente a realidade com precisão e objectividade. No texto publicado nos *Cahiers du Cinéma* (Julho 1956) declara: *Eu tento dizer a verdade sobre a condição humana e a verdade como a vejo*¹³. Ainda no mesmo texto, conta a história da Catedral de Charles, que foi reconstruída por milhares de pessoas anónimas. O objectivo dos seus filmes seria fazer dele *um dos artistas anónimos da Catedral*, partilhar a sua condição muito além da existência fixa de uma verdade absoluta e tornar possível, através da criação, o encontro com os outros.

IV.

Um dia sugeriu-se que Bergman estaria presente em alguns dos seus filmes, concretamente, que seria representado pelo o personagem interpretado por Max von Sydow. A esta hipótese, Bergman respondeu: *Eu sou todos eles, eu estou dentro de todos eles*¹⁴.

A confissão frágil de temas e obsessões é reveladora de Bergman enquanto criador de um quadro onde os personagens alcançam muito mais do que um mero veículo de expressão do seu criador. Os personagens que não existiam antes tornam-se

o exterior é interiorizado (*The Magician* (1958) e *Persona* (1965)). O advogado em *The Rite* (1969) quer acabar com a fraude de que a arte disfarça e ilude. No filme, a proposta é terminar com a cegueira que envolve a contemplação e substituí-la por uma observação interessada em que os pormenores são ampliados. Quando o advogado acede a uma colecção de imagens dos actores da companhia *Les Riens* em representação longe da vida e dos seus personagens, acede a sensações inéditas, que não é capaz de controlar. Mais tarde no filme, descobre algo que o impede de continuar a fuga diante a sua própria morte e cede (tem uma paragem cardíaca).

¹³ BERGMAN, Ingmar: *Les Cahiers du Cinéma*, juillet 1956, citado por LHERMINIER, Pierre, *L'art du cinéma*, Paris, Editions Seghers, 1960, p.500.

¹⁴ SIMON, Jonh, New York, 1972, p.18. Citado por LAUDER, R., 1990, p.103. “No, no, not at all, I say, like Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”. I am all of them, I am inside all of them. It’s not especially Max von Sydow or Gunnar Björnstrand or Ingrid Thulin...”

capazes de perguntar: *Então agora existo?* (*Faithless* em 2000¹⁵), tornam-se reais, saem do mar (*Through a glass darkly* em 1961), surgem do *nada* e expõem verdades sobre os seus relacionamentos.

Bergman propõe um frente-a-frente com as suas crenças e as suas crises interiores através dos personagens que se tornam espaços ocupados. A criação de personagens como se de um processo biológico se tratasse não pode ser interrompida. Bergman recria-se através das suas palavras num desejo aparente que se torna visível na procura de uma saída de si mesmo. As suas criações são possibilidades de aceder ao sonho em vigília e, deste modo, Bergman pode considerar a possibilidade dos personagens existirem e terem uma vida própria.

A arte como distração antes da morte flui e corre ilimitadamente sem fronteiras, mas Bergman analisa os bloqueios que afectam a imagem de si mesmo. Não permite correspondências com a realidade. A atribuição do nome e da profissão é suficiente para que um novo personagem se materialize, como acontece expressamente no filme *Faithless*.

Os personagens criados por Bergman ocupam espaços onde podem ser levantadas as questões que obcecaram o seu criador. *Talvez tu estejas a chorar*, diz Marianne quando as lágrimas correm pelo rosto do personagem e do duplo do criador (*Faithless*). O tempo que Bergman cria nos seus filmes, e nos seus textos, organiza a possibilidade de continuar a viver da única maneira que conhece, com acções circunscritas a um lugar fechado e com uma atmosfera muito particular. Se é real ou não, não interessa. O personagem ganha uma vida própria onde o sofrimento e a solidão se exercitam continuamente como num sonho onde é possível que tudo se repita muitas vezes. Além disso, em cada uma dessas vezes, o rosto pode ser o mesmo e diferente ao mesmo tempo ou o mesmo movimento pode ultrapassar o contorno do próprio corpo. São muitos os personagens que reaparecem de diferentes formas ao longo da criação de Bergman. Por exemplo, nomes que reaparecem em personagens diferentes – Vogler (*The Magician* em 1958, *Persona* em 1965 e *Faithless* em 2000) –; as mesmas iniciais que reaparecem em pares de personagens diferentes – Anna e Ester (*The Silence* em 1963), Alma e Elisabet (*Persona* em 1965) e Anna e Eva (*Passion* em 1969) –; as mesmas personagens que reaparecem em filmes diferentes – Marianne e Johan (*Scenes*

¹⁵ Diálogo entre o encenador e actriz no filme: Encenador - *Marianne Vogler, a actriz/ Actriz - Então agora eu existo?*/ Encenador - *Pensando bem, é um pouco estranho. Horas antes não existias e agora és real.*

from a Marriage em 1973) regressam em *Saraband* (2003), Catarina e Peter (*Scenes from a Marriage* em 1973) regressam em *Life of the marionette* (1980) e, por fim, o palhaço branco que aparece em *Sawdust and Tinsel* (1953) re-aparece *In presence of a clown* (1997). Mas o mais interessante talvez seja a possibilidade de, num mesmo momento, ambos os personagens dos diferentes pares poderem ser um único. Em *Persona* (1965) as duas mulheres parecem ser os dois lados de uma só mulher.

V.

A arte recria a realidade, não a reproduz directamente. A arte é uma superfície que permite ao ser humano ver a sua própria imagem, é algo construído através de efeitos: ilusão e reflexo.

No esforço em abordar a realidade e examinar o interior das dificuldades, alguns personagens criados por Bergman observam o fenómeno da vida através da arte e recorrem à reprodução das situações que enfrentam no quotidiano. A arte como recurso à construção de uma vida que abdica da verdade parece ser a única forma de contestar o destino, pois procurar uma verdade absoluta (como faz o cavaleiro em *O Sétimo Selo* e como faz Elisabet em *Persona*) é apenas o disfarce da angústia sentida pelos personagens, angústia essa que corrói a sua vontade de viver. Esta construção protectora permite criar na arte uma visão do eterno, pois é eliminado o medo do futuro.

A arte permite ver além da percepção, do personagem, da criação e do criador. Provoca a impressão de que algo se prolonga. A arte amplia a visão noutras direcções e permite observar o que antes estava inacessível. A revelação de uma superfície construída permite ao personagem recuar e tornar-se uma espécie de reservatório que se torna transparente num fragmento do mundo. A imagem de si mesmo desaparece, porque muda. Apesar de tudo parecer como estava antes, nada é como era. Na arte tudo é permitido, tudo é múltiplo, tudo é diferenciado para lá do definitivo e do absoluto, pois *nada* é verdadeiro.

O criador cria uma imagem – ou uma sucessão de imagens em movimento – que só ele poderia criar. Essa imagem revela uma “verdade”, mas uma verdade que diz respeito apenas aos personagens e que por eles é revelada (não re-presenta uma realidade exterior ao filme e não é dita directamente pelo criador). Essa verdade funde-se com a realidade, isto é, com a realidade cinematográfica dos personagens e das suas

acções. É desta forma que a vida deixa de ser apenas algo que existe e se torna compreensível nos filmes de Bergman. Dito de outro modo, nos seus filmes Bergman cria uma verdade que vai além da mera aparência, liberta-se da condição de mero contemplador passivo da vida. No entanto, repare-se que essa verdade é uma verdade *na aparência*, na “realidade” apenas ficcionada dos seus filmes. É isso que Bergman faz enquanto artista, ou, pelo menos, é esta a interpretação da sua actividade artística que se propõe nesta tese.

PARTE 1

O SONHO DE SER EM PERSONA (1965)

O ser humano insiste que a vida deve ter algum significado, de que tudo é importante, então constrói um mundo de planos para poder dominar as situações, concentra-se em si mesmo, aproxima-se de si e torna-se dono das suas próprias decisões. Neste estado peculiar de liberdade e de constrangimento, tece-se a trama daquilo em que o ser humano se torna. O ser humano aprecia a vida e supera dificuldades, mas perante o peso da sua autonomia sente-se esmagado pelo sentimento de estar preso em si mesmo.

No domínio da sua própria vida o ser humano sente perdê-la, parece que tudo não passa de uma mentira e que a vida se joga entre a hipocrisia e o *nada*. Só o falso permite o encontro com alguma forma de *verdade*. Quando o ser humano dá atenção às suas necessidades ultrapassa a existência fixa do que é certo e errado.

I.

Em *Persona*, a psiquiatra (interpretada por Margaretha Krook) anuncia a compreensão do estado do personagem mudo: “*O impotente sonho de ser. Não de parecer, mas de ser. Consciente em cada momento. Vigilante. Ao mesmo tempo o abismo entre o que és para os outros e para ti próprio. O sentimento de vertigem e o desejo constante de estar finalmente exposto. De ser visto através, cada gesto, uma falsidade, cada sorriso, um esgar. Suicídio? Não se faz. Mas pode ficar imóvel, em silêncio. Pelo menos não mente. Pode fechar-se dentro ou fora. Então não terá de representar, mostrar qualquer rosto ou fazer gestos falsos. Pensa que... Sabe... A realidade não é nada cooperante. O seu esconderijo não é estanque. A vida infiltra-se por todo o lado. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou irreal, se é verdadeiro ou falso. É só no teatro que a questão tem peso. Até mesmo poucas vezes. Compreendo-a. Compreendo o seu silêncio, a sua imobilidade. Que tenha colocado esta falta de vontade num sistema imaginário. Compreendo-a e admiro-a. Acho que devia manter essa representação até estar esgotada. Até já não ter interesse. Depois pode abandoná-la. Tal como, pouco a pouco deixa todos os outros papéis*¹⁶”.

A divisão de um personagem em dois através do sonho de *ser* em vez de *parecer* é a experiência da perpétua mudança, porque *ser* e *parecer* são inseparáveis. No reconhecimento da sua existência, o personagem (Elisabet) torna-se aparente e a única palavra que diz no filme é *nada!* Porque *é assim que deve ser* (diz Alma). A suposição de uma verdade única e absoluta não permite criar alternativas e toda a vida se manifesta na ansiedade de distinguir entre realidade e aparência.

O ser humano que se manifesta nos escritos de Nietzsche apresenta-se capaz de se transformar. Considerar o ser humano como múltiplo e instável permite, através do filme *Persona* e dos seus personagens, reflectir a criação de uma espécie intermédia que anseia *ser* em vez de só *parecer*.

¹⁶ Bergman, Ingmar. *A máscara* (1966), AB Svensk Filmindustri. Versão licenciada para comercialização em Portugal, distribuído por Play Entertainment para Castello Lopes II – multimédia, Lda (número de registo 10428/2004).

II.

Na vida real, o ser humano transpõe e apropria-se de situações, cria uma ficção, refúgio cheio de mentiras e dissimulações, na qual se torna possível habitar o mundo e dele usufruir. O ser humano coloca uma máscara para se defender, protege-se do mundo e ensaia a ansiedade de *ser* e a necessidade de *parecer*.

As atrocidades que ameaçam a segurança do mundo fazem com que o ser humano deixe de *ser* o que é face às obrigações e conveniências. A manutenção de um comportamento fá-lo tornar-se naquilo que os Outros fazem dele. Em vez de *ser*, adota atitudes, representa um papel ditado pela sua educação e pelo seu meio.

O ser humano insiste em *ser* além de só *parecer*, mas não é na contradição entre *ser* e *parecer* que o ser humano se aproxima e se distingue da sua posição face ao ser múltiplo e plural que o constitui. A compreensão do mundo integra a pluralidade do ser humano que afirma o ideal de *ser* e não contraria o que é específico de *parecer*. A separação da realidade em dois mundos corresponde à observação de momentos diferentes de um mesmo processo. Ao mesmo tempo em que as transformações no interior das múltiplas visões de um mesmo ser humano se relacionam com aquilo que está acontecer.

A experiência das transformações e novas combinações faz o ser humano consentir a aparência como medida que cria novos valores e que dá uma sensação de força e plenitude.

O ser humano perde a fé no presente e no futuro, e num momento de avaliação, fica paralisado pela dúvida. A imagem que se forma entre aquilo que está acontecer no presente e que aquilo que se aproxima cria um espaço de mediação no qual se faz uma avaliação da vida, da proximidade da morte e se observa que o ser humano está intimamente ligado ao lugar em que se encontra.

Antecipar o futuro é para o ser humano inaceitável, é mais do que este consegue suportar e sufoca o seu potencial. O ser humano perde o controlo e reconhece o efeito devastador da proximidade de ser surpreendido por algo desconhecido, o que causa este esgotamento terrível.

O ser humano não tem outra alternativa além de actuar na vida privada, só diz trivialidades e nunca chega ao Outro. A máscara que usa é a única oportunidade para continuar a viver, então, actua perante todos.

O ser humano está ciente da passagem do tempo, mas tem horror à mudança, pois deixa de conseguir reconhecer o que está acontecer. Assim, cria autonomia em relação ao meio (e *verdades*) que o envolvem. Contra a futilidade da vida o ser humano esforça-se por desempenhar algo que valha a pena e que seja significativo diante a inevitabilidade do destino. A vida, apesar do sofrimento, tem um propósito em resposta à morte e cabe ao ser humano procurar encontrá-lo.

O único impulso que pode dirigir o ser humano nas suas acções leva-o a um abismo sem fim que é a sua própria angústia e a sensação interior de que *nada* lhe pertence. Consequentemente, sente-se insuportavelmente farto de si mesmo. O ser humano está cansado de representar e sob a sua aparência fica desorientado por não ser aquele que é.

A vontade do ser humano de superar a angústia, que se manifesta nele como um envenenamento interno é a *vontade de verdade*. As mentiras têm um forte impacto no esforço e no desejo do ser humano em procurar a verdade, esta, que por sua vez, é apenas o disfarce da angústia que afecta a sua vontade de viver. O ser humano finge uma luta contra o sentimento de que *nada* tem valor e de que *nada* faz sentido. Mas se *nada* é verdadeiro, tudo é permitido, múltiplo e diferenciado. Logo, surge a incerteza do ser humano, o que conduz inevitavelmente ao *niilismo*.

O ser humano amplia aquilo que vê através da experiência que acompanha o reconhecimento do que está acontecer. Assim, o ser humano descobre como se posiciona em relação ao mundo. A possibilidade de aproximar dois mundos distintos (o mundo real e o mundo da ficção) parece existir através da experiência. Tornar o contorno claro e entregar-se à prática de uma experiência desconhecida pode realizar algo que se signifique a si mesmo¹⁷.

O artista incorpora experiências face ao desconhecido, força mudanças no que é visível, torna possível reconhecer o que é manifestado pela ilusão, assimila e explica todos os pormenores iludindo a *vontade*. O artista tem vontade de se deixar continuamente iludir e cria novas fórmulas, relações e *verdades*. O instinto do artista filtra a acção contra um excesso de lucidez, privilegia a formação de novas interpretações através de mecanismos que falsificam a relação com a realidade e faz

¹⁷ Não se trata de estabelecer teorias ou de questionar a origem do que é alcançado. Se na experiência que o ser humano vive se encontra com o real que é irreal ou se o sonho ou ficção se torna real pouco importa. O que tende a acontecer é a produção de imagens e o encontro com uma substância e conteúdo. O eco do conhecimento de si próprio é uma relação inocente que mima o que sucede na realidade. Assim o que acontece é real em vez de uma simples interpretação de um pedaço do mundo real.

uma triagem das experiências no sentido da conservação. Quando o movimento da experiência é superado, o artista deixa de acreditar no mundo como sendo verdadeiro¹⁸.

A construção e a criação alteram a face do real, o que permite distinguir entre *mundo aparente e mundo verdadeiro*. Assim, a afirmação do mundo da aparência cria um campo privilegiado, uma *verdade* alternativa, onde algo pleno se pode comunicar. A arte alcança uma espécie de verdade, mas o propósito não é esclarecer se é verdade única e absoluta ou se são várias.

A aparência é a realidade sensível onde se jogam as mudanças da vida, onde o movimento permite chegar a algum lugar no mundo e onde a verdade faz progredir a máscara que recobre o ser humano todo. É na aparência que o ser humano se manifesta e a importância da vida pode ser entendida.

III.

A criação de um sistema faz avançar diante de todos a observação daquilo que acontece. A arte sonda as dimensões do real e cria a oportunidade de viver numa realidade que não perturba o voo dos pensamentos, porque *nada* está fixo e *nada* é eterno.

O artista liberta-se das máscaras e da matéria que contamina tudo. O artista flui pelos fenómenos impressos nos homens e nas metas aparentes que estes insistem alcançar. Porém, através do instinto artístico a mudança é constante num número ilimitado de realidades, muito além daquelas que são alcançadas pelos sentidos.

A ilusão que o artista cria ultrapassa a realidade, mas tudo provém de uma mesma origem, tudo existe lado a lado e um movimento que engendra novas visões afecta outros movimentos. O artista duplica o mundo para poder experimentar e o que era intransponível é abolido. Tudo coexiste e cresce em conjunto, contudo, os padrões estão sempre a mudar e, além da realidade alcançada pelos sentidos do ser humano quotidiano, existem outras.

O ser humano e os artistas procuram compreender o destino inevitável de cada ser – a aproximação da *morte*. A consciência da morte é uma certeza e, na *recusa* em

¹⁸ O artista cria no seu interior o desejo de se superar a si mesmo, começa por um leve movimento e segue uma aproximação vertiginosa daquilo que está à procura, acredita noutro mundo como forma de aceitar a realidade que a sua imaginação propõe. O reflexo daquilo que está acontecer, à medida que age, oscila entre aquilo que aparece/desaparece e não pára de acontecer. Fixar um lugar e continuar nele não permite aceder a *nada* de novo, só a descrição do real iludido salva a existência do ser humano.

aceitá-la, o artista luta e resiste através de acções que parecem apenas um disfarce protector.

A criação através da escrita de uma partitura inaugura o momento em que a experiência se afasta da descrição, mantendo as mesmas questões e recriando-as sob diversos olhares.

Na criação, assiste-se ao nascimento e ao desaparecimento, a uma circularidade entre um começo e um fim que se reorganiza constantemente. A actualização permanente naquilo que acontece desencadeia uma acção que suprime o que já não está visível. Como num laboratório¹⁹ aprende-se e pratica-se a capacidade de viver a vida, longe do espontâneo, imediato e disforme. Definem-se variáveis e cria-se um procedimento através do qual elas podem ser operadas.

O artista consegue tornar-se visível e, no mesmo instante, desaparece o esforço da sua criação, ficando apenas um rasto que expressa o desaparecimento do que foi criado²⁰. A arte torna possível visitar o momento em que o visível se torna invisível.

IV.

O mundo não pára nunca, ele circula, e o que é aparentemente repetido nunca é igual. O artista acompanha de perto a pulsão de uma acção, reconhece o seu nascimento e o seu desaparecimento infinito. Na sua criação, o artista interiormente e num mesmo lugar está intimamente ligado, junto e próximo de uma mudança²¹. Assim, reconhece a sua existência como condição para superar, a partir da sua natureza dinâmica, o processo interno que intensifica a sua importância. O ser humano representa-se a si mesmo antecipadamente como sendo parte do que é original. Deste modo emergem acontecimentos múltiplos.

¹⁹ A arte distingue-se da ciência porque apesar de ambas as actividades experimentarem a vida, a inevitabilidade da morte só é superada através da primeira. A invenção e a descoberta, estudos e pesquisas são construções que ambas as actividades propõem, mas é através da arte que o artista revela a sua existência insatisfatória. Enquanto o universo artístico pode *parecer* uma confissão, um suspiro ou uma celebração, estas formas não se enquadram no universo científico.

²⁰ O artista coloca-se continuamente entre tudo o que observa e cria um mundo de imagens de si para os Outros, cria uma espécie de luz sobre ele mesmo na tentativa de produzir algo com significado que confirme a acção. O artista pára e escuta as questões que reverberam em todas as superfícies criando contornos desordenados. Não existem leis que operem na criação do artista, ele encosta-se a si e liberta-se ocupando-se das suas próprias tarefas. O artista põe-se ao lado de tudo o que cria nele e no ser humano a percepção de querer sempre uma outra coisa diferente do que está acontecer. Parece que no laboratório onde tudo é ensaiado se gera a oportunidade do ser humano se reconhecer a si mesmo, insistindo em *algo* mesmo que esse *algo* seja já outra coisa.

²¹ Uma aproximação em relação a si mesmo através de uma alternativa onde *nada* se mantém de determinada forma ou com um determinado aspecto.

A experiência de contar uma história permite transpor a barreira da vida real e ter uma visão do eterno. A arte quer o escape ao confronto com a crença numa verdade única e quer a possibilidade de sonhar acordado. Por meio da arte surge uma forma ordenada que é atravessada por processos múltiplos. Estes processos permitem a transformação e a produção de outras formas. O artista distingue, esforça-se na afirmação de meias-verdades tão precisas que parecem verdades e cria um mundo onde tudo é imaginação. O artista entra num mundo misterioso, num universo que reflecte a eternidade e onde a vida se torna provável²².

O artista encena um escape à morte e ao futuro desconhecido. A arte simula a vida, porque tudo é ilusão e experiência de uma realidade duplicada, onde é possível fazer da vida aquilo que ela é, superar dificuldades, continuar uma acção e concretizar o desespero da angústia (o abandono total que afecta a vida).

A ilusão perante a criação de formas e de acções, permite uma observação atenta, mas não mostra nenhuma resolução, porque a avaliação que o artista faz da sua própria criação é, afinal, *nada*. O artista cria visões, reacções, e mostra a sua experiência perante todos. Quando o artista apresenta a arte como o espelho da vida, a arte e a vida parecem construções que informam uma única diferença entre elas: a sua forma e não o valor da sua construção²³.

O ser humano aproveita o prolongamento que a vida lhe dá e tende a ultrapassar o limite daquilo que considera ser verdadeiro. A verdade torna-se ilusão no exacto momento em que se revela e torna possível a criação de um novo modo de afirmar a própria existência do artista e do Outro que partilha essa experiência²⁴.

O sentimento de que a existência humana é absurda organiza aquilo que não pode ser dito. O artista viaja entre aquilo que é verdade e a ilusão que permite continuar

²² Na arte e no cinema em particular, a ausência de restrição no tempo e no espaço permite que nunca se deixe de questionar, ainda que o significado se mantenha desconhecido. O tempo pode parar e, apesar de se ouvirem movimentos, ninguém se mexe (a imaginação não tem fim). O mundo real é intransitável, está cheio de medos e significados. A arte recria aquilo que estimula a imaginação. A confissão dos pecados num lugar afastado das mentiras e dos desentendimentos, liberta a compreensão do movimento em direcção ao eterno e criação de uma sequência de acções. Estas acções permitem revelar a possibilidade de ver o eterno ser engolida e do ser humano afundar-se lentamente. A arte permite abrir o espaço, tornando-o livre e mais intenso. Assim, todos os contornos podem ser examinados, *nada* é previsível, o ar transforma-se e tudo pode ser invertido.

²³ A esperança da arte como acção significativa é destruída pela vida, porque a ameaça do lado horrível da liberdade põe fim à ilusão do propósito da vida que não é mais do que uma tentativa de incorporar novas experiências num mundo de formas.

²⁴ A libertação não significa o fim da angústia, mas a sua consideração. O artista recria esse estado. Assim, acede a ela na sua diversidade porque a arte é o campo privilegiado onde se colocam alternativas ao modo de acontecer no mundo real. Este exercício não alcança uma resposta única e absoluta, acede a uma nova ideia que antes estava invisível e que, pela prática pode ser reconhecida.

a viver num mesmo lugar. Constrói um plano que informa o sentido que o movimento afirma.

No filme *Persona*, Elisabet propõe-se *ser* e reduz as suas acções como se estivesse num abrigo, mas tudo é ilusão, a angústia e o desconforto espreitam sempre. Elisabet observa em duplicado, consegue ver e ver-se. Assim, acede a um mundo onde o sofrimento é abolido e ficcionar a sua existência torna-se a possibilidade de ter vontade de lutar contra o desânimo que reduz o mundo a um *nada* sem sentido. A falsificação e a multiplicidade permitem transformar e incorporar aquilo que configura o mundo numa organização dinâmica que interage com o meio envolvente.

A insistência em duplicar e em *ser* uma e outra pessoa numa só sem limite, (o mesmo que dizer, numa espécie múltipla organizada a partir de uma origem comum) denuncia a capacidade da criação em gerar uma outra atitude perante as situações que, na vida real, são cruéis e, na arte, são reveladoras de si mesmo. O instinto artístico cria novas fórmulas, relações e verdades. O desdobramento de um único ser (atento em cada momento, exposto continuamente entre o que é verdadeiro, falso e em que ambos se experimentam) permite a visão da imagem vulnerável do artista que afasta as camadas que, no mundo real, se sobrepõem para o proteger face ao exterior²⁵.

A arte é um campo privilegiado no qual a verdade alternativa permite uma comunicação plena, mas a ilusão de uma nova realidade é afinal tão monstruosa como a própria vida (vida e arte partilham o mesmo esforço). A realidade construída é produto da arte que faz existir o que não existe e crer que se vislumbra o invisível. A arte é produto da imaginação onde se pode concretizar o sonho de *ser* a cada momento vigilante no abismo e na vertigem de ser descoberto. Mas tudo é mentira, porque *ser* e *parecer* não se podem separar.

O artista organiza o mundo que o rodeia no qual a morte é realidade absoluta e as noções de existência e inexistência chocam violentamente. O artista tende a encontrar um outro modo de actuar sobre o mundo através do qual se torna possível viver.

A fusão da vida com a arte é um espaço intermédio, é um prolongamento que não pertence à vida e que ultrapassa tudo aquilo que envolve directamente a acção do

²⁵ O ser humano traça um círculo imaginário de modo afastar aquilo que não pertence ao seu mundo secreto (aquele que se propõe experimentar). Na vida sempre que o círculo se fragiliza tudo se torna ridículo e insignificante. Na arte, o esconderijo ganha permeabilidade e tudo obedece a um regime de equivalências possíveis, tudo o que é projectado no outro não é mais do que a visão de si mesmo. A dois experimenta-se a descoberta e a junção de forças faz com que se tornem iguais (olhar do mesmo modo, ter os mesmos medos e partilhar a sua própria condição).

ser humano. Apenas o eco liga, em algum lugar, todas as realidades que envolvem o ser humano²⁶.

V.

Tudo pode acontecer, *nada* está definido e o infinito parece insuportável ao ser humano.

O ser humano imerso em si próprio observa-se e pratica a vida todos os dias, porque, no quotidiano, a vida não é antecipável e os obstáculos são muitos. O ser humano mostra o seu rosto e os seus gestos, mas todos se tornam representações criadas no interior de um sistema imaginário.

A noção que o ser humano tem da vida não se adapta às suas acções e desencadeia uma introspecção sobre a sua condição terrestre que insiste em fazer corresponder acontecimentos que geram nele um elevado nível de ansiedade.

O ser humano insiste em *ser* além de só *parecer* e, frente-a-frente com o Outro a imagem de si próprio parece corresponder-se à realidade. Essa possibilidade permite ao ser humano reconhecer-se aos poucos, mas continua a mentir, porque é na realidade duplicada que esse reconhecimento acontece e portanto o desvio de si mesmo continua presente.

Na impossibilidade de viver num mundo único o ser humano reconhece a arte como abertura para o abismo que é a vida. O movimento que o ser humano gera é contraditório e nunca cíclico. O ser humano vive num mundo que se cria e destrói a si mesmo. O absoluto e eterno fazem o ser humano ceder à aparência que é a realidade única onde se criam formas com as quais se torna possível viver. A presença de múltiplas forças produz algo de novo e singular no que acontece. O mundo criado através da ficção pressupõe o que na origem é comum. Assim, o fluído relacionável permite reconhecer aquilo que é múltiplo, mas ainda torna possível a mudança e a configuração múltipla. O ser humano implica-se numa vontade de ilusão e no prazer de intensificar a vida, afirma o mundo aparente e faz abolir a contradição entre o mundo ideal e um mundo onde existem oposições que permitem reconhecer o carácter imaginário do mundo verdadeiro (a criação que altera o real).

²⁶ O estado intermédio do ser humano, que é revelado através da arte cria um elo directo entre o corpo e o meio. O ser humano acede àquilo que é observado sem o filtro necessário do quotidiano.

PARTE 2

Em *Persona*, Bergman encena o movimento, levado a cabo pelos personagens, de tentarem *ser* em vez de *parecer*. Assim, na iminência de as imagens desaparecerem, elas compõem um recomeço constante. A tentativa de apenas *ser* falha sempre.

À medida que uma imagem é construída, desaparece a sua manifestação. No cinema uma imagem pode ser eternamente visualizada, mas aquilo que se espera da acção é que, à medida que ela vai sendo construída, deixe de estar visível, porque o processo nunca é cumulativo. Tudo desaparece.

Bergman pára o círculo vicioso do quotidiano e a visão do mundo é simplificada: o ser humano pode estar numa casa algures no planeta onde tudo parece surreal. Ao contrário do quotidiano em que o movimento está condenado a aderir àquilo que rodeia o ser humano, Bergman, na sua criação, insiste em que tudo seja como num sonho. O desenvolvimento das acções nem sempre tem uma sequência lógica e as possibilidades ultrapassam os limites da vida.

Em qualquer momento, os personagens adquirem a capacidade de se esquecerem de si mesmos, o que torna visível o reflexo das máscaras que usam no quotidiano, que asfixiam a vida e que fazem tudo parecer insuportável. A intervenção de Bergman através do filme *Persona* torna possível experimentar esse lugar de intensidades tão diversas. Bergman, na sua criação, medeia a falta de sentido presente em tudo, joga e imagina, constrói uma outra “realidade” e cria um refúgio do mundo exterior. Em *Persona* Bergman representa a falsidade da arte, que torna verdade o que é falso e revela aquilo que no quotidiano angustia o ser humano.

No cinema de Bergman, a falsa representação de tudo aproxima o próprio Bergman de uma imagem de si. Ele observa os seus personagens, mas também se observa a si próprio através deles.

No que se segue, apresentamos três leituras de *Persona*. Na primeira, abordamos a relação entre os dois personagens como lente de análise do filme. Na segunda, analisamos a experiência da arte no relacionamento dos personagens e a revelação de Bergman através do filme. Na terceira leitura, analisamos o próprio filme como criação artística, concretamente, como uma tentativa de Bergman se recriar a si próprio através da criação do filme em questão.

Primeira leitura de *Persona*

Persona é um filme em que os personagens avaliam e antecipam o futuro de modo a tornar a vida compreensível. Os personagens anseiam por uma vida com um propósito e esforçam-se por dar significado às suas acções. Mas o sentido das suas vidas parece ser alcançado somente através da criação de uma ficção onde exista a oportunidade de usufruir do mundo. Essa realidade é construída para esse efeito. É uma *aparência* e o filme *Persona* – que, por assim dizer, se descontrói a si próprio a cada passo – é, em grande medida, uma progressiva revelação do carácter imaginário e falso dessa *aparência*.

Os personagens têm ansiedade de *ser* e a necessidade de *parecer* e na actuação que propõem, deixam de ser aquilo que são realmente para que as suas existências se tornem suportáveis e consigam viver.

Entre *ser* e *parecer* estabelece-se uma tensão porque o ser humano não se satisfaz com o simples facto de existir e *parecer*. O ser humano aspira a *ser* e a ter uma vida com propósito.

A ficção que os dois personagens propõem revela o carácter construído das suas próprias vidas. A forma daquilo que acontece é estranha em relação à realidade, pois tudo é planeado e simulado. Toda a vida dos personagens parece situar-se entre a criação e a destruição de cada gesto e de cada palavra.

O acesso a uma “realidade” de valor incondicionado não é permitido. O que aparece é uma espécie intermédia da existência do ser humano. A vida é interrompida e só a sua abordagem ilusória permite ao ser humano ter consciência de si mesmo e criar máscaras que dão continuidade à sua vida.

Em *Persona* os personagens insistem na experiência de se observarem constantemente um ao outro, porque, graças à observação que acompanha o reconhecimento, descobrem a posição que estabelecem entre si e em relação ao mundo em que vivem. Os personagens comunicam, colocam questões e reconhecem o abismo de se verem a mudar constantemente e de não conseguirem afirmar uma imagem de si mesmos por mais de uns segundos.

A vida está sempre acontecer e a observação constante da experiência múltipla estabelecida entre as duas mulheres orienta a transformação de cada uma delas ao longo do tempo e numa presença sempre evanescente. A mudança perpetua-se porque o movimento que a vida gera é incessante e nunca se imobiliza num tempo determinado.

A experiência das duas mulheres, no filme, permite observar ao mesmo tempo dois momentos diferentes de uma mesma situação. O relacionamento isolado das duas mulheres salienta as suas características e torna-as atentas a todos os detalhes das suas acções e modo de *ser*. Bergman evidencia a possibilidade de as duas mulheres experienciarem os mesmos sentimentos, porque parecem partilhar uma mesma existência.

Em *Persona*, a única coisa real é o próprio filme – a película. Podemos tentar distinguir esta realidade da ficção que o filme representa, mas, nessa ficção, encontramos apenas o *mundo construído* pelos personagens, uma série de ficções que tornam impossível dizer que realidade é efectivamente representada no filme. *Persona* questiona, por isso, a própria ideia de que alguma coisa seja representada. O facto de os personagens viverem uma ruptura entre aquilo que é *aparente* e aquilo que é *real* é justamente um sinal deste questionamento da ideia de representação.

As incertezas de Elisabet sobre a sua existência levam-na a procurar legitimar as suas acções. Ela revela uma necessidade de procurar, reconhecer e em vez de uma apreensão vaga ou de uma explicação, Elisabet propõe uma *ficção, uma aparente realidade* onde estabelece uma forma de *ser*. Ao longo do filme Elisabet muda gradualmente e o sistema que constrói também ele muda. Elisabet vigia constantemente tudo o que sucede em si, desperta a sua atenção, amplia o seu controlo e domínio sobre tudo o que vai acontecendo. Elisabet procura uma norma que lhe permita detectar o que é certo e distingui-lo do que é errado, esforça-se por refutar a variabilidade e exige algo que se mantenha inalterável ao longo do tempo. Elisabet apropria-se de respostas que situem a sua vida nos limites do que para ela seja compreensível.

Se, por um lado, legitimar acções permite antecipar e justificar uma actividade, por outro, impede o reconhecimento do que está acontecer, porque não permite a experiência em si. A antecipação faz pré-existir um fim nas acções, então Elisabet deixa de compreender a sua vida: a pré-definição de um dever-*ser* não a deixa ver aquilo que é e leva-a a escolher um disfarce sem atender à situação presente.

Elisabet tenta que o mundo se coadune com os seus desejos, como se fosse possível corrigi-lo. Se a construção do sistema não considerasse essa proposta Elisabet não insistiria nele. Porque, através dele, Elisabet enfrenta-se sem escapatórias e na proximidade de ser surpreendida por algo, manifesta o seu horror à mudança (não se reconhece mais). A vida de Elisabet torna-se impossível de ser vivida do modo como se

manifesta, as suas incertezas (envenenamento interno gerado pela angústia) desorientam-na e a sua vida parece-lhe um erro.

O desejo de *ser* em vez de *parecer* revela a ilusão de uma fuga do momento presente. A visão de Elisabet do mundo não corresponde àquilo em que acredita e tudo parece desprovido de sentido. Elisabet recusa-se viver desse modo e decide viver doutro, através do sistema que constrói.

Na sua vida aparentemente sem finalidade, Elisabet insiste em superar a sua angústia. A construção de um sistema sem mentiras visa não ter de representar mais papéis, mas, em vez disso só a apresentação aparente e imaginária de si continua a ser possível. O sistema que Elisabet constrói torna-se apenas um disfarce para continuar a viver a vida, porque interioriza e legitima a sua prática num processo racional desfasado de si mesma. Se Elisabet estabelece uma estratégia através da qual se propõe viver, só a representação lhe permite continuar fechada em si mesma.

Apesar do silêncio estruturar, suportar e traduzir aquilo que Elisabet *parece ser*, tudo não passa de uma representação porque *a vida se infiltra por todo o lado*, como diz a médica. Tudo o que envolve Elisabet cruza, move e influencia sempre a sua vida.

Elisabet, através da experiência dupla de ver e se ver ao mesmo tempo, prolonga a visão do que já não é visível. Elisabet acede à experiência que acompanha a representação de algo e esse algo é duplo daquilo que representa. Quando Elisabet se observa a si mesma como é e como se mostra àqueles que a observam, vê-se a si mesma *duplicada*. Como se a sua existência tivesse em si mesma sempre um *duplo*, como se um *fosse sempre dois*.

Se em silêncio Elisabet não mente mais, na ausência da mentira, todas as suas acções podem ocorrer através da *verdade*. Mas a verdade é um erro consequente da ilusão e da interpretação de algo e sem esse engano, Elisabet não saberia viver, porque o mundo é falso e nunca se aproxima de uma verdade ou de um valor verdadeiro. Quando algo acontece e se torna visível torna-se possível acompanhar a experiência daquilo que é observado. A experiência é múltipla e as alternativas de uma acção também. Se em vez da experimentação é criada uma interpretação, surge uma ruptura entre a acção e a experiência que dela decorre. Considerar que existe uma experiência verdadeira faz com que todas as outras alternativas não possam ser consideradas.

À medida que o sistema construído por Elisabet é testado, o seu esforço torna-se cada vez mais um fingimento em que a ilusão de superar a angústia sentida se torna o propósito para continuar a viver.

Apesar do sistema de Elisabet se opôr à mentira é também através dela que vive. Elisabet representa um papel no qual reflecte a sua deterioração interior, porque ela é incapaz de distinguir, mesmo que artificialmente, o carácter aparente e falso do mundo. Elisabet fica em silêncio, mas esse estado, que não tem nenhuma razão de ser, reflecte apenas a impossibilidade de continuar a afirmar aquilo que tem sido até ao momento.

No filme, a presença de Elisabet manifesta-se através de reacções descontínuas entre o que se passa à volta dela e no seu interior. A manifestação de si mesma situa-se no *sonho de ser*, não de *parecer*, note-se, mas de *ser*. E a concretização do sonho de Elisabet de se ver a si mesma como é, como é vista por aqueles que a vêem é o enunciado do sistema que ela constrói e aquele que a psiquiatra anuncia. No entanto, o esconderijo que Elisabet propõe não é suficientemente cómodo para ficar nele para sempre, e, em certos momentos, revela-se por detrás do disfarce²⁷.

O mundo apresenta-se falso e os personagens reconhecem que a vertigem de que o *nada* seja realmente significativo imprime neles a prática contínua da mentira e da ilusão como permissão para continuarem a viver. Tudo está inacessível e *nada* tem importância, todas as acções se significam a si mesmas e não há *nada* que permita alcançar o propósito que contamina a acção das duas mulheres.

No início do filme a acção decorre num quarto da clínica onde Elisabet fica sozinha e pode calmamente situar-se em relação a si mesma. Mas, depois de chegar à ilha a calma desaparece, não só porque Alma está sempre a falar, mas porque impõe constantemente a sua presença. Se, na chegada à ilha, parece existir um pacto em que cada mulher respeita as necessidades da outra, depois, tudo muda. Bergman dirige os personagens e faz as duas mulheres oporem-se uma à outra. O sistema que Elisabet planea fragmenta-se pela presença contínua de Alma. Se Elisabet pretendia colocar a sua vida em ordem e recolher-se em si mesma, preferindo estar sozinha, Alma nunca foi cúmplice desse desejo. Alma destabiliza o silêncio de Elisabet e impede o mecanismo de defesa que Elisabet conscientemente insiste em criar. A partir do momento em que as

²⁷ No livro *Le Problème de la vérité dans la Philosophie de Nietzsche*, Garnier diz : *L'homme ne peut s'avancer, à découvert, à la rencontre de la Vérité. Il lui est indispensable de se ménager une retraite où s'abriter lorsque la menace du Vrai se fait plus pressante. Ce refuge, c'est l'apparence*. GRANIER, Jean. *Le Problème de la vérité dans la Philosophie de Nietzsche*. Pris, Edition du Seuil, 1966, p.520. Elisabet insiste em ficcionar um sistema através do qual sustenta a realidade na qual se propõe viver. A observação da sua própria existência manifesta o seu instinto de conservação, sem o qual se afundaria no abismo de se expor diante os outros. Com o propósito de continuar a viver, Elisabet finge uma luta contra o sentimento de que *nada* tem valor e de que *nada* na sua vida faz sentido. Só a mentira permite a adaptação à meio que a rodeia, a mentira parece-lhe a única forma possível de viver. Mas, se por um lado, o sistema que Elisabet constrói lhe dá uma sensação de protecção, por outro afasta-a da sua realização.

duas mulheres chegam à ilha o silêncio e a quietude de Elisabet, regras do sistema que ela constrói, são infringidas. Algo muda no momento em que ambas observam a transformação da mudez de Elisabet e ela repete a palavra *nada*. Até esse momento a relação entre as duas mulheres libertava imagens das suas acções, mas a observação daquilo que as separa na exploração do mundo e no acesso contínuo às suas práticas devolve aos personagens os seus comportamentos iniciais (paciente debilitada e enfermeira dedicada).

Ficar imóvel e em silêncio parece uma vontade de morrer. Porém, se assim fosse, Elisabet suicidar-se-ia e não é isso que faz. O estado de Elisabet não evidencia qualquer patologia e o esforço que propõe é apenas um novo disfarce, um novo papel que vai representar até esgotar todas as suas forças nele. Então, o sistema terá um fim imposto pela realidade que corresponde ao fim da representação.

A decisão de Elisabet (ver *figura 1.2*) em ficar em silêncio surge quando representa²⁸ e experimenta ser Electra (ver *figura 1.1*), ao mesmo tempo, que não deixa de ser ela mesma (Electra é Elisabet). Esta possibilidade de um *ser* muitos ao mesmo tempo, sem deixar de ser aquele que é, leva Elisabet a acreditar na existência de um lugar perfeito. Um lugar que exclui a apresentação múltipla e contraditória do mundo.

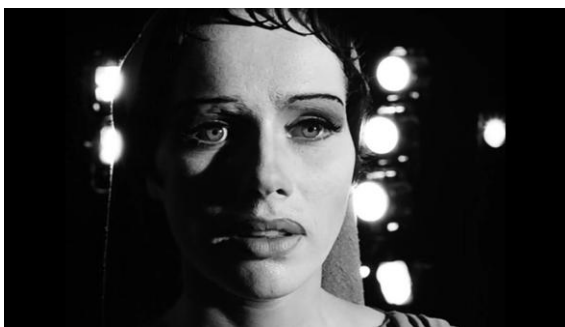


Figura 1.1 – Elisabet Vogler a representar Electra



Figura 1.2 – Elisabet Vogler

Através da interpretação de Electra, Elisabet cria e destrói sentidos da vida do personagem, da actriz, da mulher... A representação de um papel denuncia a existência única verdadeira e absoluta da actriz. Tudo o resto são máscaras que ampliam a sua existência. Mas se a existência é ampliada, qual é o tamanho da existência compatível

²⁸ Elisabet mantém-se imóvel e em silêncio desde o início do filme, situação que teve início (segundo a descrição da psiquiatra) durante a representação de Electra. Deste modo, a actriz propõe gerar uma vida na qual acredita viver. Quando a representação termina e Elisabet regressa a casa, onde situa em si a vida que criou para o personagem?

com a vida? Terá havido um excesso de exposição do *parecer* de Elisabet que tenha fragmentado a dimensão do seu *ser*?

A construção do sistema silencioso é fruto de uma decisão consciente de Elisabet. Ela disciplina-se e silencia-se face à vida, propõe criar novos valores de modo a reconciliar-se com a sua existência. Elisabet propõe observar metodicamente os acontecimentos em que participa de forma quase passiva, porque a sua presença impõe a sua acção.

O sistema, à medida que é experimentado, adapta-se à vida e altera-se, porque organiza simultaneamente as questões de Elisabet e de Bergman. *Nada* se mantém imóvel para sempre e tudo muda de forma.

No início do filme, Elisabet recusa o carácter mutável da vida, porque as mudanças impedem a compreensão da realidade. Então, Elisabet cria um sistema que sustenta, através de uma ficção, a realidade e a manifestação do seu instinto de conservação. Sem ele, a actriz afundar-se-ia na visão de si mesma como se fosse uma desconhecida para si própria.

A experiência do filme, apesar de permitir o reconhecimento das acções praticadas por parte dos personagens, não revela *nada*, porque *nada* importa e não é possível esclarecer qualquer intenção. O sistema que Elisabet constrói propõe-se ser o lugar perfeito em que o ser humano pode *ser* em vez de *parecer*. Mas a compreensão da vida exclui esse lugar, porque sugere continuidade e porque, no acto de viver, oscila a apresentação dos papéis desempenhados e das suas múltiplas formas (consequências fundamentais das suas existências). Em *Persona*, só a ficção, dessas formas, ficção que os personagens criam no filme, lhes permite sustentarem a realidade, isto é, ficção do filme, em que vivem.

Na relação que as duas mulheres estabelecem, cria-se uma ficção que as aproxima de algo ainda inexistente. A manifestação de cada uma das mulheres é múltipla e ultrapassa a possibilidade fechada e simétrica da representação de si mesmas.

Parecer é uma consequência fundamental do ser humano que se observa com o filtro das mudanças que o acompanham na experiência de viver, que o acompanham pela repetição e pela cópia das acções praticadas. Assim, *parecer* amplia os fenómenos que as mulheres criam através de novas associações nessa relação entre estas estabelecida que ressoa em tudo. As duas mulheres transformam e convertem as suas formas noutras diferentes, mas que podem ser reconhecidas. Quando não conseguem acompanhar a mudança, surge a ruptura e a imagem que têm delas mesmas é desfeita.

Em *Persona*, os personagens manifestam um instinto de preservação e controlam os efeitos produzidos pelas suas acções. Eles aproximam a sua condição àquilo que é familiar e conhecido. Deste modo, mantêm constante o desejo de anteciparem as suas vidas, mas tudo muda sempre e a aproximação das duas mulheres ganha uma expressão múltipla.

Elisabet insiste em ser observada em silêncio e, na ilusão de estar a criar um mundo onde a mentira não existe, tudo *parece ser* verdadeiro. Através desta experiência, as duas mulheres aproximam dois mundos na ilusão de conseguirem antecipar ou justificar algo. Mas o sistema construído apenas ilude e as mentiras são substituídas por outras. Ambas as mulheres olham um outro lado das coisas, percebem que *nada* tem realmente valor e que nunca será possível a compreensão de si mesmas em cada momento. O estado interior de cada mulher é reflectido pelo disfarce criado a partir da angústia que sentem pelo deslocamento ainda inacessível²⁹.

Desde o início do filme sugere-se que a *verdade* é apenas ilusão, mas, para Elisabet, a verdade parece abrigar a possibilidade de alcançar algo que permita reconhecer as suas preferências e acções e isto num sistema onde umas e outras sejam eternas. Com a *verdade*, Elisabet poderia legitimar as suas práticas e acompanhar as mudanças que ocorrem constantemente em si mesma. Mas esta vigilância constante é impossível para o ser humano.

É neste ponto que se torna evidente o paralelo entre o filme *Persona* e o pensamento de Nietzsche. Para Bergman como para o Nietzsche, aquilo a que chamamos “realidade” é apenas interpretação e erro. Não existe *a* verdade, não se pode sequer conceber uma verdade absoluta³⁰. Se podemos falar de “verdade” é apenas como “um tipo de erro” ou “uma posição que uns erros ocupam em relação a outros erros”³¹.

²⁹ Quando Alma, minutos antes de pronunciar as palavras *devias ir deitar-te agora, se não adormeces à mesa* escuta-as permanece a incógnita se foi ela quem falou ou se Elisabet, que está muda e que infringiu o sistema que ela própria construiu. Alma nesse momento não questiona se é verdade que Elisabet falou ou se, pelo contrário, adormeceu por um instante. Alma repete as mesmas palavras e cumpre através da sua acção o desejo de se tornar outra (Elisabet).

³⁰ A aspiração à verdade manifestada por Elisabet parece apenas um disfarce para a angústia que sente. A verdade parece-lhe um processo através do qual legitima as suas acções. Mas na participação que propõe para a sua vida Elisabet observa o susceptível valor da verdade como pertencente à interpretação e à ilusão que impede olhar um outro lado das coisas. Patrick Wotling escreve em « *L'ultime scepticisme* » que, segundo Nietzsche, o principal passo em falso da filosofia é “*ne pas comprendre que la vérité est une valeur et non une essence*”, cf. WOTLING, Patrick, “« L'ultime scepticisme ». la vérité comme régime d'interprétation”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2006/4 Tome 131, p.487. DOI : 10.3917/rphi.064.0479.

³¹ NIETZSCHE, F, *FP* XI, 38 [4], p.332.

Quando as duas mulheres se olham no espelho (ver *figura 1.3*), ao invés de concretizarem expectativas, reflectem o vazio dessa mesma experiência. *Nada* importa além daquilo que é revelado e tornado visível. As duas mulheres descontrolam-se, aproximam-se de algo surpreendente e reconhecem a aparência das suas formas. Este reconhecimento mútuo resiste à transformação do imaginário, à concretização do desejo de as duas mulheres serem tão parecidas que se tornem iguais e se representem uma à outra. Nessa cena, as duas mulheres partilham uma acção que permite reconhecer a aparência e a representação de algo distinto daquilo que mostram individualmente. Elisabet desloca-se até ao quarto de Alma, procura algo, mas só Alma dorme nesse quarto e a urgência de Elisabet parece concretizar a vontade que tem de se encontrar a si mesma vigilante a cada momento.



Figura 1.3 – Alma e Elisabet frente ao espelho.

Frente ao espelho, as duas mulheres parecem aceder ao pior dos sonhos. As mulheres que têm à sua frente são ainda elas próprias, apesar de serem distintas da imagem que tinham de si mesmas.

Na sua vida, Alma parece nunca ter questionado a realidade que a envolvia e, através do relacionamento que estabelece com Elisabet, observa a possibilidade, antes inacessível, de existir *dupla* em si mesma. Alma olha-se a si mesma como é e, na observação atenta de Elisabet (através dela), vê o modo como se representa. Esta *presença dupla* só é possível, porque alguém escuta com atenção aquilo que ela diz.

Alma *nunca se tinha sentido assim* na sua vida, ou seja, nunca se tinha sentido como se sente nesse momento em que Elisabet cria um eco da sua manifestação, permitindo, a si própria, ver-se. Elisabet projecta uma imagem de Alma que lhe confirma a existência e a define. Alma parece superficial e só no reflexo de Elisabet existe, na medida em que é vista e percebida exteriormente. A imagem de si mesma

através de Elisabet permite que Alma ponha em prática uma actividade que tenha um aspecto real, o que não aconteceria, se o seu reflexo não lhe fosse re-enviado. Esta necessidade de Alma deve-se ao facto de ela não se considerar a si mesma como autêntica e necessitar ser vista e admirada por aqueles que a rodeiam. As crenças de Alma sobre si mesma parecem não ser suficientes para que ela acredite em si própria. À medida que esta experiência se prolonga, Elisabet começa conscientemente a manipular Alma. Se Elisabet re-envia a imagem de Alma, Elisabet controla o modo como Alma se vê. E este jogo estranho, em que as duas mulheres participam, tem início muito antes da cena em que os dois personagens se olham ao espelho. A partir da imagem que Elisabet e Alma formam em conjunto, a primeira domina a segunda; esta parece perdida e não consegue acompanhar aquilo que tem experimentado.

Ao longo do filme, as duas mulheres partilham as suas existências de tal modo que as acções de uma se reflectem na outra e contaminam as suas aparências. Entre os dois mundos (real e ficção), Alma questiona-se sobre como é capaz de continuar a viver num mundo onde tudo limita e, ao mesmo tempo, impõe a sua actuação. Alma anuncia a possibilidade de *ser* outra, além de si mesma. Num determinado momento, representar duas mulheres distintas parece ser possível. Alma coloca em causa o propósito que a sua vida tem (a profissão, o marido e os filhos) e sente náusea em relação a si mesma. Só a vingança a faz participar no mundo da ficção que Bergman constrói.

Elisabet havia permitido a Alma reconhecer-se a si mesma, mas, depois da compreensão do conteúdo da carta escrita por Elisabet à médica Alma descobre que Elisabet lhe mentiu. E se a imagem a que Alma acedia através de Elisabet fosse uma imagem falsa de si mesma? Alma sente-se desorientada, sem certezas, e parece-lhe que a sua existência autêntica, e portanto *ser*, nunca é possível. Alma fica contemplativa e elabora um plano para destruir Elisabet. Inicialmente, tudo é incompreensível, mais tarde, na observação do seu próprio reflexo numa lagoa (*ver figura 1.4*), o vazio que sente é sustentado pela dramatização de um plano vingativo. Contra Elisabet, Alma cumpre dificilmente o seu plano e todas as suas acções, apesar de serem planeadas, acentuam dificuldades na sua prática³².

³² Alma parte, acidentalmente, um copo e deixa um pedaço de vidro, aparentemente esquecido para que Elisabet se possa ferir.



Figura 1.4 – Alma depois de ter lido a carta que Elisabet escreveu à médica.

Alma suplica a Elisabet que fale com ela, argumentando que, se Elisabet não tiver a dizer *nada de especial, que pode ser qualquer coisa...* Elisabet permanece em silêncio e Alma ataca-a, falando da sua própria inocência, que revelou quando a conheceu. Declara ainda começar a entender o mecanismo do sistema, que Elisabet construiu, sem que tivesse desconfiado dele.

Num outro momento do filme, Alma, incitada por Elisabet, representa a esposa de seu marido (ver figuras 1.5 e 1.6). Alma deixa-se manipular, mas o sentimento de vitalidade que pretendia alcançar é substituído na avaliação que vai fazendo à medida que age, enquanto paralisada por duvidar das acções que pratica. A ilusão de que Alma poderia substituir Elisabet surge da sua incapacidade de distinguir entre o que é aparente e o que é real. A divisão de si mesma em duas mulheres à medida que a sua representação avança permite-lhe observar a mudança perpétua entre *ser* e *parecer*. Desde a cena em que as duas mulheres se olham no espelho, Alma parece hipnotizada por Elisabet e a todo o custo tenta nela se tornar. Este desejo torna Alma vulnerável e esta é a sua fraqueza.



Figuras 1.5 e 1.6 – Elisabet manipula Alma na sua representação de esposa de seu marido.

Apesar de reconhecer a máscara que representa, Alma só suporta a acção enquanto o movimento é pré-estabelecido e com um fim antecipado. Quando a encenação é ultrapassada, o fingimento deixa de ser suficiente e a experiência da mentira torna-se dolorosa. Alma grita e pede para ser anestesiada, sente-se terrivelmente e perde o controlo por experimentar ser duas mulheres numa só.

Através da representação do papel de esposa, Alma acentua o sofrimento infligido à sua existência (*ver figuras 1.7 e 1.8*). Contra a extinção de si mesma, Alma experimenta converter algo falso (*ser Elisabet*) em algo verdadeiro (representa a esposa do marido de Elisabet). Alma cria um novo sistema de valores e, enquanto vai agindo, ganha consciência de que a sua prática se limita à ficção que está a construir (experiência que se repete mais tarde no filme).



Figuras 1.7 e 1.8 – Alma representa a esposa do marido da actriz consciente da presença de Elisabet.

Depois do confronto de Alma, observado de duas perspectivas distintas (de Elisabet e de Alma), Alma aproxima-se das palavras que dirige a Elisabet e o eco que elas produzem permite observar mudanças própria na experiência de Alma e na inquietação que Elisabet manifesta.

Através das palavras que descrevem situações que não lhe pertencem, Alma reconhece que as duas mulheres partilham uma mesma existência³³. Alma não consegue continuar a mentir, sente-se perseguida por Elisabet e a ilusão que cria de si desaparece e Alma revela-se egoísta e vingativa³⁴. Alma parece saber de tudo, ataca ferozmente Elisabet para se vingar da sua presença lhe causar tanto mal. Mas ao confrontar Elisabet, aquilo que Alma tenta ocultar a si mesma é revelado. Alma também abandonou um filho (feto). Nesse instante, Alma observa a possibilidade de o seu rosto completar o

³³ Elisabet abandonou o seu marido e rejeitou o seu filho, Alma traiu o seu noivo e abortou o feto concebido na traição. As acusações que Alma faz a Elisabet encontram um eco em todas as suas práticas.

³⁴ Alma enfrenta Elisabet, ela cria uma virtualidade de si mesma, provoca-se e parece mais forte do que no início do filme.

rosto de Elisabet e é criado diante de ambas as mulheres um rosto partilhado (ver figura 1.9).



Figura 1.9 – Rosto partilhado: o lado direito pertence a Alma e o lado esquerdo pertence a Elisabet.

Este rosto, composto por metade de ambos os rostos, surge por duas vezes num curto intervalo e, na segunda aparição, a experiência é interrompida. Alma, apesar de recusar a aparência de Elisabet, grita *eu não sou Elisabet Vogler, eu não sou como tu*. Ao mesmo tempo, experimenta *ser* Elisabet e reconhece que a composição a que o seu imaginário acede transforma a realidade numa ficção. Neste último momento, a imagem é desfeita, termina a cena e o plano é mudado.

A experiência de Alma *ser* Elisabet e de ambas serem uma única mulher, no momento em que é reconhecida, torna-se *aparente*. A experiência não pertence ao domínio das manifestações do que é “real”, ela pertence à ficção criada por Bergman. A visão e o reconhecimento de Alma pertencem à ilusão que ela própria constrói de si e para si, ao mesmo tempo que a prolonga para Elisabet, uma vez que esta também partilha a sua manifestação. A falsificação da realidade cria interpretações que permitem Elisabet viver, porque existir ilusão é necessário. A *verdade* é um engano da realidade, mas a *verdade* continua como um enigma onde a vida é aparência. A vida é apenas um erro, impostura, dissimulação e cegueira. A explosão da fita (ver figuras 1.10-1.13), o pedido de Alma para ser anestesiada e a imagem que se desfaz marcam a ineficácia do plano que Alma elabora³⁵.

³⁵ O vidro que Alma deixa no jardim fere cruelmente Elisabet. No entanto, a prova de maior crueldade é a explosão que Alma experimenta. Ela não aguenta o sentimento de *nada* fazer sentido e a própria ficção (filme/película) é atingida (a fita explode e só os demónios interiores de Alma são revelados). Na cena seguinte, Alma ameaça Elisabet com uma panela de água a ferver. Mais tarde, noutra cena do filme, Alma afirma que a pior loucura de todas é aquela que Elisabet manifesta, mas é Alma que corre desesperadamente, pede perdão e chora compulsivamente.



Figuras 1.10 a 1.13 - Sequência de imagens da explosão da película.

Se, no início do filme Alma *parece* firme nas suas declarações, isto é um disfarce que lhe permite a ilusão de uma fuga diante de um novo lado de si mesma. À medida que a acção decorre, Alma, sempre que age, fragmenta-se e dissolve-se enquanto ser. O facto de as suas palavras serem instáveis e *nada* se conservar como apresenta faz com que Alma aspire a um *todo*, onde tudo se possa acumular. Mas o *todo* não passa de uma ilusão e toda a vida se manifesta no que é múltiplo e incerto.

Perto do fim do filme, Alma confessa que aprendeu muito, que *nada* tem importância e que tudo se reduz ao reconhecimento do lado horrível da vida (aquele que é desprovido de sentido). A afectação dos seus desejos, o declínio da sua vontade e o ensaio do plano cruel contra Elisabet manifesta-se em sentido contrário à sua origem, tudo é invertido à medida que é praticado.

Alma observa-se desviada de si mesma ao longo do filme, seja na satisfação da sua curiosidade seja na constatação de que todas as acções são reversíveis. Assim, atenua a questão: *de que maneira devo viver para ser possível continuar a fazê-lo?* (questão colocada por Bergman através da encenação das duas mulheres ao longo do filme).

Alma insiste em partilhar as suas experiências e integra, na sua actuação, a encenação da sua própria vida. Apesar de tudo lhe parecer sempre desconcertante, Alma

insiste em inovar nas suas abordagens e observa o outro lado das acções que pratica. Dispersa aquilo que é único para alcançar um *todo*.

No final do filme, as duas mulheres regressam às suas máscaras e aos papéis que representam na sociedade. Alma veste novamente o seu uniforme e Elisabet representa frente às câmaras um novo personagem (ver figuras 1.14 e 1.15).



Figuras 1.14 e 1.15 – Alma viaja de uniforme num autocarro e Elisabet representa um novo personagem para a câmara.

Ao longo de todo o filme os dois personagens questionam se a mentira e a fuga são mesmo necessárias à vida, se não podem ser genuínos em vez de indigentes. Mas parece que as duas mulheres só podem viver através da adaptação das suas acções, mentindo.

Apesar de insistirem no contrário, os personagens em *Persona* vivem através de mecanismos que falsificam a existência. Através deles, os sistemas construídos permitem que a vida seja valorizada e possa ser vivida. Sem o carácter falso da vida os personagens estariam condenados à vertigem constante de se verem como sendo outro diferente de si. Quando Alma e Elisabet prescindem, aparentemente, de tudo o que é falso, apresentam-se num estado que contraria, afinal, a conservação da vida do personagem que representam. Nesse estado, a ficção (filme) fragmenta-se e a imagem que era visível desaparece.

Os personagens do filme estão sempre a mudar, mas Elisabet parece sempre mais lúcida e nunca rivaliza com Alma.

Segunda leitura de *Persona*

O que distingue o criador da sua criação? O que distingue Bergman do filme que cria? É *Persona* que dá continuidade às questões de Bergman, ou, na verdade, à medida que o filme se constrói a si mesmo se re-cria Bergman paralelamente às questões?

Persona é construído a partir das questões que Bergman coloca. Mas o filme enquanto criação não é a repetição eterna dessas questões. Bergman recria uma dinâmica que não fixa *nunca* as experiências que os personagens manifestam. À medida que as duas mulheres se relacionam, as experiências de uma e outra não se acumulam. Os personagens que, no início do filme, tendem a antecipar as suas acções, observam a impossibilidade disso acontecer. A vida flui e ganha forma, sem que consigam controlar continuamente as suas acções.

A antecipação obriga à representação de si mesmo, o que tem um carácter *aparente*. Aquilo que os personagens, em particular Elisabet, procuram é *ser* em vez de *parecer*. Enquanto as duas mulheres se relacionam, observam que a investigação que cada uma propõe não pode ser praticada num modo ideal. Sempre que antecipam ou esperam que algo particular aconteça, *nada* sucede do modo que desejam. *Parecer* é a única forma dos personagens se manifestarem, uma vez que os liberta da angústia de não conseguirem *ser*.

O sonho de *ser* desperta no ser humano uma ânsia constante, que não tem fim, porque nunca é alcançado. Concretizar esse desejo pertence à imagem ideal que as duas mulheres constroem de si mesmas. Essa imagem, apesar de parecer autêntica, não é mais do que uma representação.

No instante em que os personagens se olham e se reconhecem, observam que a imagem que têm de si próprios não corresponde àquilo que esperam ver. A verdadeira e autêntica imagem do personagem, no instante em que é reconhecida, deixa de ser aquilo que é para se tornar noutra imagem. Tudo está sempre a mudar e *nada* se fixa. Os personagens continuam a viver através dos sistemas que criam, iludindo-se sempre. E, contudo, vão tomando consciência do engano, de tal forma que, em vários momentos do filme, o engano que se constrói é revelado.

Os personagens parecem livres de planearem as suas vidas, mas o esquema-experimento que Bergman constrói ameaça essa aparente segurança. No filme nada é constante e, a cada momento, os personagens têm consciência da ilusão que estão a

criar. O momento em que um personagem manifesta *ser* nunca é revelado, porque só a sua *aparência* é visível.

A construção de sistemas por parte dos personagens mostra um novo acesso às questões de Bergman, mas não se revela próxima da experiência de *ser* em vez de *parecer*. Aquilo que os sistemas permitem é uma prática diversificada, que não visa alcançar um fim, mas move os personagens para que possam continuar a viver.

A *duplicação* do mundo que Bergman propõe permite aos personagens a prática e o reconhecimento do carácter falso da *realidade*, essa realidade que constroem à medida que vão vivendo. A transformação constante, em vez de algo garantido ou pré-definido, afasta a existência de um fim ou de uma justificação das acções que cada personagem desempenha, pois qualquer justificação reduz a prática ao absurdo.

Cada personagem, ao longo do filme, ganha consciência de que a experiência não suprime o lado absurdo da sua existência. Só a ilusão que cada mulher cria ao aproximar-se de si mesma liberta o sentimento da angústia gerado pela ausência de sentido das suas vidas. A vigilância de si mesmo, na experiência a que a vida obriga, permite observar mudanças e manifestações do que é desconhecido. Deste modo, os personagens acompanham as transformações que acontecem à medida que as experienciam.

Em *Persona*, Bergman estabelece um plano que se manifesta na consciência dos personagens. Eles querem antecipar a vida, projectando e construindo uma existência através da qual consigam viver. Essa construção, apesar dos esforços dos personagens, é sempre *aparente* e o *sonho de ser* nunca é alcançado.

Bergman enquanto criador do filme e dos personagens afirma a sua existência através deles. Em particular através da actriz que, tal como ele se recusa a dialogar no filme, tenta salvar-se da mentira e denuncia a representação de múltiplos papéis na vida quotidiana. A experiência da actriz reflecte mudanças constantes. Essas mudanças tornam-se visíveis através da enfermeira que cuida dela ao mesmo tempo que lhe devolve a imagem de si mesma a cada momento.

A *vida totalmente livre da aparência* é algo que não pode ser alcançado. Mas, apesar do fracasso inevitável, o ser humano insiste em *ser* em vez de *parecer*. Apesar de ser impossível a actriz observar constantemente, sem ter de partilhar a sua existência com Alma, ela insiste em fechar-se em si mesma através do sistema que constrói.

A relação que os personagens estabelecem entre eles permite perceber uma “realidade” construída e todas as manifestações visíveis são sempre *aparentes*. As duas

mulheres praticam as suas vidas no interior de sistemas onde parecem jogar um jogo que só elas compreendem. Apesar de se verem a si mesmas com pouca clareza, insistem em reconhecer-se próximas da imagem que constroem de si próprias. Assim, *aparentemente* acompanham a experiência e as mudanças visíveis que ocorrem em cada mulher. Mas tudo é falso e a *única verdade* é a de que nenhum dos personagens consegue *ser* sem *parecer*. Só a ilusão permite continuar a viver. Se assim não fosse, o *sonho de ser* tornar-se-ia desejo de não continuar a viver, o que levaria ao suicídio dos personagens e, mais uma vez, não é isso que acontece.

As intenções de Bergman permanecem ocultas. Ainda assim, através do sistema que Elisabet constrói é visível a avaliação que faz da sua vida. O esforço de silêncio proposto por Elisabet permite-lhe observar que a vida se infiltra por todo o lado e que a sua aparente quietude é constantemente posta à prova, exigindo envolvimento de si mesma.

Elisabet *é forçada a reagir* e cria novas formas de se manifestar no interior do sistema que ela própria constrói. Todas as suas reacções são forçadas, ela vê-se obrigada a dar continuidade à vida, contra o abandono de si mesma, ou seja, o suicídio. Bergman duplica a *realidade* ao criar um filme a partir da realidade. As suas impressões criam representações e novas configurações que transformam a *realidade* numa outra “realidade”, isto é, o filme. Com isso, retira-se do lugar onde se encontra e participa no filme.

A ficção que Elisabet propõe afirma a vida longe do que é incerto e da mentira. Essa “realidade” que Elisabet experimenta torna-se, à medida que a pratica, uma fachada que se opõe àquilo que procura. O *sonho de ser* é reduzido à ilusão da sua existência, só a *aparência* do *sonho de ser* pode ser observada.

Em vez de repetir eternamente as mesmas questões, Bergman produz um *novo mundo* onde organiza a sua interacção com o meio envolvente. Tal como Elisabet, assume as máscaras que usa na vida e na sua profissão, construindo um sistema que tem por base o desejo de *ser visto a cada momento como é* e não como *parece ser*.

Elisabet mantém-se imóvel e em silêncio, mas a inibição da acção, o mesmo que dizer, o silêncio como permissão para a verdade, não concretiza o *desejo de ser*. Apesar de não mentir através das palavras – porque fica em silêncio –, a ilusão de se retirar da realidade cria uma *outra realidade* que é falsa. No interior do sistema em que Elisabet se propõe viver, em vez da inauguração do *ser* autêntico e visível em cada momento é

criada uma mentira onde deixa de sentir a vertigem de estar constantemente entre aquilo que conhece e desconhece. Elisabet parece *ser*, mas tudo é *aparente*.

Em *Persona*, Bergman imprime dois lados de um mesmo experimento: um lado que liberta e outro que condena. A vida só é possível através da mentira, então, a *vontade de verdade* que Elisabet (e Bergman) manifesta é uma vontade disfarçada de não viver mais. Mas abster-se de viver conduz o ser humano à morte e não será isso que Elisabet admite com a construção deste sistema? Apesar de ocultar as suas intenções e de não pôr um fim definitivo à sua vida, tudo parece falhar com o sistema que Elisabet propõe. Se o sistema se mantivesse estável e não mudasse nunca, a morte como fim seria alcançada.

Por outro lado, a libertação da *vontade de verdade* permite ao ser humano ter a experiência de criar alternativas àquilo que *aparentemente* já lhe é conhecido. A vertigem constante a que o ser humano é exposto pela vida força-o a experimentar o reconhecimento de si mesmo. Esse reconhecimento é a forma que o ser humano tem de acompanhar as mudanças que nele acontecem. O ser humano não tenta compreender as manifestações de si mesmo, mas todo o comportamento é analisado e a experiência tende a ser formatada. O pleno reconhecimento das mudanças que ocorrem a cada momento nunca é possível.

A representação do ser humano permite vigiar constantemente a sua presença e o modo como essa presença em cada personagem se exprime. O sistema que Elisabet constrói cria uma representação de si própria. Essa representação torna falsa a *experiência autêntica* de cada gesto ou de cada palavra.

Bergman configura, transforma e incorpora uma estrutura distinta da realidade na vida dos personagens. Bergman cria uma ficção que parece *real* e onde duas mulheres manifestam a vontade de *ser* em vez de *parecer*. A concretização do *sonho de ser* só parece possível pela insistência das duas mulheres em construir sistemas que lhes permitam a experiência de uma exposição constante. Essa exposição, apesar de todos os esforços, só alcança a *ilusão de ser* em cada momento.

Em *Persona*, Bergman propõe uma falsa construção da *realidade* como forma de o ser humano se representar a si mesmo. Bergman interrompe a manifestação do sistema imaginário das mulheres e, deste modo, os personagens acompanham a sua experiência próxima da *realidade* que constroem. As duas mulheres observam-se a si mesmas ao mesmo tempo que experimentam determinada situação.

Nas situações em que há a possibilidade de algo desconhecido se manifestar, Bergman cria oportunidades para que as mulheres descubram, deixem aparecer e tornem visível aquilo que se expressa diante delas. Num momento de profunda introspecção, a avaliação de si mesmo diante novas imagens permite aos personagens observarem-se de um lado distinto daquele que anteriormente tinham considerado. O personagem cria em si mesmo uma nova forma para a sua acção. Apura e aproxima a sua manifestação àquilo que lhe é ainda desconhecido, mas que, contudo, parece existir em si, apesar de não estar completamente reconhecido.

No momento em que os personagens se observam, criam também uma apresentação múltipla da sua presença. Quando as duas mulheres se observam diante o espelho, a imagem que Bergman propõe é o reflexo que elas olham. O acesso à imagem que se forma é construído em sequência. As duas mulheres criam uma imagem, dessa imagem é criado um reflexo e esse reflexo é capturado por Bergman no filme.

A forma que as mulheres escolhem para se observarem cria um reflexo que é diferente da imagem original e, portanto, já não é a mesma, apesar de ser dela muito próxima. O reflexo *duplica* e inverte a imagem e, através dele, Bergman cria um outro lado dos personagens. A partir desse momento, o lado que só o espelho torna visível, e que até então era desconhecido, pode ser observado.

Apesar dos esforços que as duas mulheres manifestam, elas continuam a viver aparentemente, porque só a aparência sustenta a *realidade* em que elas vivem. Quando Elisabet acompanha internamente o movimento que lhe dá forma, a sua vontade falta, porque observa a impossibilidade de *ser* sem a encenação de *parecer*. Tudo é ilusão e Elisabet esforça-se por manter isolado o sistema que constrói. Mas, à sua volta, gera-se um movimento que permite a vida recuperar o seu corpo. Elisabet deixa de estar imóvel, acede à palavra por breves instantes e repete a palavra *nada*.

Tudo é movimento, a mudança é perpétua e, em *Persona*, os personagens são governados por forças que não são completamente controladas por eles³⁶.

Alma observa a possibilidade de *ser duas pessoas numa só* e de, ao representar-se a si mesma, ser capaz de sustentar dois lados fisicamente distintos. No relato que faz da orgia (e consequente aborto), Alma manifesta-se distinta da sua própria imagem, mas a separação que experimenta é apenas *aparente*. No quarto onde ela e Elisabet se

³⁶ Apesar do sistema que constrói e da proposta de ficar em silêncio, Elisabet grita quando se corta no pé, suplica a Alma para não lhe deitar com água quente, move os lábios com as palavras que Alma diz e no final do filme diz *nada*.

encontram, toda a acção que descreve (no presente) é diferente daquela que experimentou no passado. O contexto é re-criado a partir das palavras de Alma e através da presença silenciosa de Elisabet. A acção é *duplicada no plano da aparência* através das imagens que são criadas através da presença de Elisabet (ver figuras 2.1-2.3).



Figuras 2.1 a 2.3 – As duas mulheres no quarto. Alma conta um episódio do seu passado e Elisabet escuta.

As acções que Alma praticou parecem-lhe incompatíveis com a vida. No passado, Alma abortou, no presente, o personagem fragmenta-se e chora nos braços de Elisabet. Recuperar imagens do passado faz a experiência tornar-se distinta daquela que é descrita.

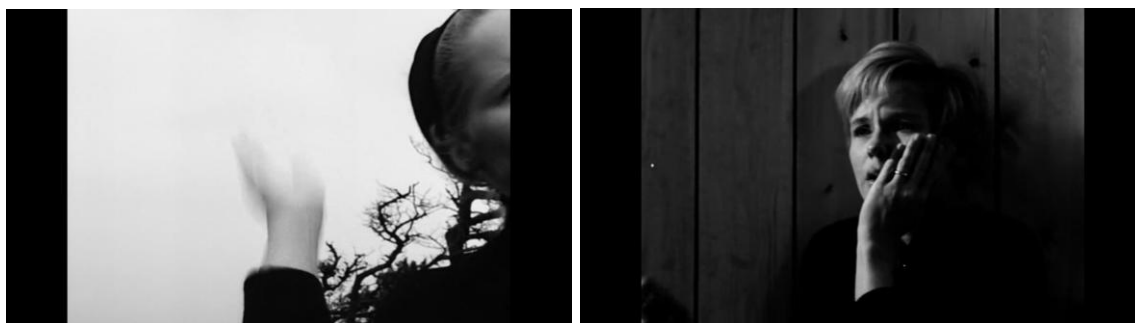
Os personagens vivem e representam-se pelas imagens que se formam a partir da manifestação das suas experiências – prolongando-as. Mas todo o prolongamento é *aparente* e faz parecer a experiência dos personagens distinta daquela que têm no mesmo instante.

A construção falsa e dilatada no tempo pertence à representação dos sistemas que os personagens criam com o objectivo de alcançar um lugar perfeito em que é possível *ser* em vez de *parecer*.

A vida é múltipla, instável e nunca antecipável, mas, num instinto de protecção, os personagens insistem em aproximarem-se do que é reconhecido. Então, torna-se *verdadeiro* e os personagens criam a “ilusão de algo ser autêntico e estável”.

Essa ilusão permite aos personagens acreditarem *ser* em vez de *parecer*, levando-os a afirmarem as existências que constroem como manifestações reais em vez *aparentes*. Apesar de esta crença de *ser* ser uma ilusão, afasta-os do declínio e do abandono de si mesmos. Mas, em vez do acesso à realidade, o movimento que os personagens praticam cria um *duplo* deles. São os *duplos* que experimentam *ser* e não os personagens. Esses ocupam-se da construção de sistemas que permitem uma experiência *aparente* da realidade em lugar da experiência real. Nesta tentativa de se salvarem da vontade de não quererem *nada*, toda a *realidade* construída amplia a experiência das duas mulheres no filme.

Elisabet, ao descobrir que Alma leu a carta que escreveu à médica dá um estalo no rosto de Alma e as duas mulheres passam do espaço de fora da casa para o seu interior (*ver figuras 2.4-2.5*). Nesta passagem, Bergman une dois lugares distintos, cria a ilusão de que um movimento desloca os personagens e liga aquilo que antes não pertencia a um mesmo lugar. A aparente luta entre as duas mulheres dá início à ruptura com a acção inicial do filme, particularmente estabelecida a partir do momento em que chegam à ilha.



Figuras 2.4 e 2.5 – As duas mulheres discutem e degladiam-se no exterior da casa. Ainda no exterior, Elisabet afasta a sua mão para dar um estalo a Alma. Quando o plano muda para Alma as duas mulheres já se encontram dentro de casa.

O conhecimento súbito de Alma das declarações escritas por Elisabet faz mudar as vidas das duas mulheres. O engano construído por Elisabet torna-se visível e Alma sente-se traída.

Bergman dá a conhecer a sua influência na consciência dos personagens e organiza a sua presença no filme através dos personagens por ele criados bem como nas imagens que os mostram vivendo as suas próprias vidas. A projecção de Bergman na ficção que cria ultrapassa a cópia da realidade e a acumulação contínua das suas impressões. Através dos personagens, Bergman cria uma outra *realidade* e, nela, os personagens constroem ainda uma outra. Os personagens não desempenham tarefas que

permitam esclarecer as questões que atormentam a consciência de Bergman. Os personagens desdobram-se e colocam essas mesmas questões de um outro modo.

Bergman, como criador, constrói uma *realidade* onde os personagens se re-criam a si mesmos. Não existe uma intenção clara que justifique a acção que as duas mulheres desempenham. Sem razão de ser, o estímulo necessário para que os personagens continuem a viver, e para que também Bergman o continue a fazer, baseia-se na insistência de todos em reconhecer a sua própria imagem.

A experiência do ser humano ser capaz de se vigiar constantemente só é possível *aparentemente*. A visibilidade que os personagens pretendem não é possível, porque tudo está, sempre, a mudar. Cada personagem insiste em manifestar-se excluindo qualquer finalidade nas acções que pratica, o que vem contradizer a interpretação da médica inserida no sistema que Elisabet constrói. As duas mulheres procuram experimentar e criar, em vez de interpretar aquilo que já existe.

Apesar de um dos personagens não falar, as duas mulheres comunicam. No silêncio de Elisabet, Alma descobre que tudo flui sempre e só o movimento desse fluxo dá forma à vida. Tudo é efeito do movimento e as mudanças que acontecem tornam a ficção entre as duas mulheres um espaço onde Bergman organiza as suas questões e experimenta a sua própria existência.

Terceira leitura de *Persona*

1.

A realidade tem uma natureza dissimuladora e Nietzsche descreve a *aparência como a verdadeira e única realidade das coisas*³⁷, mas não opõe a *aparência* à realidade. Nietzsche sublinha o carácter múltiplo, contraditório e, portanto, aparente do real.

Os personagens de *Persona* parecem ter a necessidade de reconhecer o carácter aparente do real. Ao longo do filme, a *aparência* manifesta-se através dos personagens que fogem ou têm medo, porque nada parece fazer sentido nas suas vidas. A *vida aparente* é a realidade única, onde os impulsos humanos e artísticos se apresentam para as duas mulheres. Assim, a *aparência* que elas se propõem viver torna-se mais do que uma realidade conscientemente construída e artificial.

Em *Persona*, Bergman reflecte sobre as consequências da prática cinematográfica ao construir imagens a partir da experiência estabelecida entre as duas mulheres. Apesar de nada ser real, tudo *parece sê-lo* e a representação do ser humano na ficção permite que o personagem se aproxime de si mesmo.

A prática artística permite a observação dos personagens construídos que, na proximidade de se reconhecerem a si mesmos, proporcionam novas experiências ao realizador. Assim, através dos personagens Bergman constrói meios alternativos para o próprio conhecimento, ao mesmo tempo que partilha aquilo que é múltiplo e que está sempre em transformação, sendo ele próprio criador.

Bergman cria em *Persona* uma *aparência* “real”, uma ficção portanto, que permite pôr de lado a ideia do ser humano que permanece hipnotizado no abismo de se observar em fuga frente à ausência de sentido da sua vida. Artificialmente, Bergman altera e modifica o que parece pré-estabelecido e tudo é re-inventado através dos personagens que mudam os seus estados na relação que estabelecem gradualmente entre si.

Os detalhes do quotidiano são experimentados com a direcção e o sentido que Bergman imprime na acção desempenhada pelos personagens. Eles adoptam

³⁷ NIETZSCHE, F, *FP* XI, 40 [53], p.391.

determinados comportamentos em diferentes situações, transformam-se sucessivamente e as imagens formadas materializam o pensamento de Bergman.

Em *Persona*, Bergman experimenta o lugar da criação como oportunidade para a vida acontecer no momento em que pode ser vivida. Bergman afasta-se da crença em algo absoluto e suprime o que é contínuo através da linguagem cinematográfica. Assim, as questões que coloca cruzam-se e alteram-se à medida que são enunciadas.

Ao ter a experiência de se enfrentar a si mesmo através dos personagens, o realizador introduz-se a si próprio no *mundo real* (ficção) que constrói. Mas, em *Persona*, também os personagens criam um *mundo*, até então inexistente, onde estabelecem sistemas e estratégias que definem o lugar em que vivem.

A *realidade* que as duas mulheres experimentam é construída por Bergman (directamente), mas também elas, através de Bergman (ou seja, indirectamente), constroem uma realidade. Assim, o filme é uma construção dupla, uma vez que temos a construção da realidade criada pelo realizador, e a construção dos personagens criados por Bergman. Todas as acções se desdobram na sua origem e permitem aceder à *realidade* artificial que os personagens e realizador constroem.

As propostas tornam-se uma oportunidade para a revelação de Bergman através dos seus personagens, que criam um sentido próprio da “realidade”. Assim, Bergman acede às suas obsessões e àquilo que para ele é inexplicável, ultrapassa-se a si mesmo e participa em *Persona*. Ele não conta a sua história, ele preserva por meio da arte cinematográfica a ficção através da qual consegue perceber a sua vida, antecipando-a.

Bergman cria Elisabet que, por sua vez, constrói um sistema no qual permanece em silêncio. A constante re-invenção do sistema permite-lhe observar novas formas de viver. Nas palavras da médica, Elisabet verifica que todas as saídas estão fechadas e que todas as possibilidades de viver a vida do modo que tem vivido estão esgotadas.

O sistema de Elisabet cria a ilusão de não mentir mais porque permanece em silêncio. Mas tudo é engano. Elisabet tem horror à falsidade, fica muda e imóvel, apesar de a sua presença estar sempre a mudar. Elisabet isola-se do mundo, mas continua a existir. Elisabet é obrigada à consciência de si mesma, não lhe cabe a ela cessar o seu pensamento e deixar de ser aquilo que é. A recusa em mascarar-se, desdobrar-se, ter apenas uma aparência parece traí-la enquanto *ser*, pois cria uma expressão de si mesma que não lhe pertence e que a faz renunciar a si mesma.

As duas mulheres apoiam-se, mas também se degladiam e acabam por apenas se tolerar mutuamente. Ao fazê-lo, insistem em viver e insistem em passar, na ilha, pelo exercício do confronto de uma com a outra. Bergman cria uma suspensão do tempo através da qual as duas mulheres ultrapassam o quotidiano e as convenções sociais. Na ilha, surge um compasso de espera em que o diálogo entre as duas mulheres as torna cúmplices uma da outra. A presença de ambas torna-se indispensável para a existência de cada uma delas, porque o conhecimento de uma só é possível através da outra.

A criação cinematográfica permite a aparição de imagens que prolongam e intensificam a vida. Bergman faz existir aquilo que não existia antes e experimenta a sua própria existência no momento em que se faz ausente do filme. Deixa de ser o que é para ser outra coisa. Nesse intervalo, Bergman permanece ausente, ultrapassa o mundo da verdade e consente uma *aparente* “realidade”.

À questão de como o ser humano se pode salvar a si mesmo, do seu abandono e consequente desprezo pela vida, Bergman não responde. Mas organiza cinematograficamente a sua própria experiência a partir dessa questão.

As imagens criadas asseguram a presença ilimitada de Bergman, que está ausente e que não serve de modelo para os personagens que não deixam, ainda assim, de revelar o seu criador. Bergman não nega que o cinema *é uma cópia da vida real* e que permite criar um *novo mundo* onde se inicia algo com um ritmo distinto daquele que se experimenta no quotidiano. Bergman não faz parte da ficção que constrói mas é a partir dele que tudo é criado. A ficção começa por existir em Bergman e a partir dele organiza-se toda a experiência entre as duas actrizes³⁸.

A ilusão que Bergman cria permite distingui-lo da sua manifestação, das suas escolhas e das suas intenções. Os seus personagens não representam meros instrumentos. Bergman aspira à transformação de cada uma das mulheres do filme.

As duas mulheres são distintas e, na relação que estabelecem, observam prolongamentos, justaposições e fusões entre si (*ver figuras 3.1-3.4*). À medida que a ficção se desenvolve, estabelece-se um vaivém constante entre as duas mulheres e isso permite compôr imagens múltiplas de cada personagem. Entre aquilo que as duas mulheres *querem ser* e aquilo que *parecem ser* há um movimento que nunca pára³⁹.

³⁸ As acções dos personagens representam as palavras que Bergman enuncia através deles ou naquelas que ele próprio pronuncia no momento em que as duas mulheres chegam à ilha. A voz off que se ouve é a de Bergman, ele resume o relacionamento entre a enfermeira e a sua paciente desde que chegaram à ilha.

³⁹ O movimento tem início na tela que é observada pelo adolescente. Na tela, a imagem continuamente observada faz aparecer e desaparecer rostos múltiplos.



Figuras 3.1 a 3.4 – Planos em que o contorno da cada mulher não é mais reconhecível, ilusão (ou até montagem na **figura 3.2**) de uma fusão entre os corpos.

Todo o engano pertence à criação de Bergman e nenhum personagem representa Bergman. São as questões que Bergman coloca através dos personagens que recriam as diferentes experiências entre ambas as mulheres.

Apesar das parecenças com o real, as imagens do filme são falsas, tudo é *aparente*. Tudo é construído e toda a experiência do filme revela que não é possível comparar *nada*. A experiência dos personagens é sempre individual mas partilhada. As duas mulheres participam nas experiências uma da outra e constituem duas partes distintas ao longo da acção. A intersecção entre as duas mulheres permite surgir uma superfície que pareça a projecção de uma outra mulher. O drama quotidiano das duas mulheres orienta um acesso à origem comum que permite observá-las continuamente nas acções que experimentam.

No filme, a realidade é *aparente* e os personagens parecem sonhar acordados. Bergman estabelece um jogo incessante que prolonga os personagens e a sua insistência no trânsito entre *realidade* e *aparência*. Assim, os personagens são incapazes de distinguir onde começa a *realidade* e termina a *aparência* e vice-versa. Na impossibilidade de distinguir os estados dos personagens é criado um estágio intermédio, onde tudo é desconhecido. Os personagens ultrapassam a ideia de algo poder ser antecipado e desconstroem o pressuposto de que toda a construção

experimental teria de ser um produto da consciência e teria de poder ser controlada pela consciência.

Em *Persona*, os personagens manifestam ansiedade em distinguir o que é real daquilo que é *aparente*. Mas os sistemas que os personagens constroem não lhes permitem essa distinção. Em vez disso, ficam isolados num mundo artificial e *aparente*. Assim, parecem *ser* em cada momento, porque tudo *parece* real. Mas a antecipação não permite aos personagens o acesso aos propósitos das suas vidas, o esforço de *ser* nunca é alcançado e aquilo que experimentam situa-se na aparência de cada um *parecer ser*.

Ser e *parecer* estimulam a vida e dão ao ser humano vontade de viver em vez de morrer. Na investigação que Bergman propõe à sua própria escala, ele finaliza aquilo que a sua imaginação inicia. O objectivo não é esclarecer qualquer intenção, tudo é disfarçado e falsificado.

Toda a experiência é válida em si mesma e só artificialmente é que é possível distinguir o que é *verdadeiro* daquilo que é *falso*. Essa distinção só tem interesse em palco (representação teatral), porque, na vida real aquilo que é verdade só pode sê-lo como construção de *uma verdade*. Quando *a verdade* aparece, ela deixa de ser o que é para ser outra. A ilusão de descobrir *uma verdade* desaparece no momento em que é novamente procurada.

Através da sua criação, Bergman rejeita o conceito de *uma verdade única* e revela a sua preferência pela incerteza. A criação de *duplos* de si mesmo, que se vêem e testemunham aquilo que experimentam introduz um *novo mundo* onde os personagens criam novas formas de se relacionarem. O mundo construído ultrapassa a vida do realizador e dos seus personagens, vida essa garantida por um deus que não responde e não socorre ninguém.

O filme é uma construção que falsifica e cria *uma outra realidade*, é uma encenação entre as duas actrizes escolhidas para filmar *Persona*. É uma adaptação consciente e artificial que organiza uma experiência em que o propósito não é esclarecer as semelhanças entre as duas mulheres ou o efeito que elas produzem. Aquilo que o filme propõe é uma oscilação em cada momento entre o que é verdadeiro e aquilo que deixa de o ser, porque passa a ser falso⁴⁰.

⁴⁰ As mãos das duas mulheres tocam-se, o reflexo no espelho é confundido e o diálogo de Alma repete-se de dois pontos de vista diferentes. As duas mulheres experimentam serem duas metades de uma única mulher no relacionamento que estabelecem ao longo do filme.

Persona, enquanto momento de investigação para Bergman reúne personagens que combinam estrategicamente um meio-termo entre, por um lado, a ilusão de conseguir dominar-se e de se ver como se representa e, por outro, o frenesim de se descontrolar ao ver-se a si mesmo como é realmente. À medida que a experiência se dá entre continuar a viver e desejar morrer forças opostas modificam a presença de cada mulher. A transformação que cada uma experimenta e insiste em manifestar de forma controlada é apenas uma escapatória (e não uma verdadeira evasão).

Bergman coloca-se entre o que é verdadeiro e o que é falso através da arte. Cinematograficamente estabelece uma solução ambígua, pois cria a ilusão de um percurso através de experiências e de sensações, cuja intensidade não se encontra na vida quotidiana. Então, é possível situar, a cada momento, os personagens na acção, mas não a orientação de cada uma das mulheres. Ao longo do filme a imagem dos personagens não permite acompanhar de modo distinto cada uma delas. Entre o personagem que *é* e aquele que *parece* dificilmente se diferencia. A consciência dos personagens é preenchida pelas questões sobre a sua condição, intersecção e transformação que têm à medida que experimentam *ser*.

Mas o *ser autêntico* deixa de o *ser* e a consideração do *parecer ser* permite o acesso ao espaço onde as noções do limite do personagem e a possibilidade da sua continuidade são questionadas. A definição e o fundamento de *ser* de cada uma das mulheres permite generalizar e, conseqüentemente, ultrapassá-las e deste modo *parecem ser* noutras situações.

Mais do que elucidar a complexa composição de um personagem em contínuo, em *Persona*, Bergman propõe que os personagens se aproximem da origem de que dependem. A distinção entre *ser* e *parecer* aproxima-se do ponto de partida que nunca é o mesmo, porque é relativo e variável. Todo o referencial depende do ponto de vista de cada personagem e, por isso, é sempre diferente.

Na experiência múltipla de si mesmo, Bergman manipula e muda os personagens que cria a um ritmo vertiginoso e descontínuo. No filme, quando a imagem contínua da película se fixa, os personagens aparecem perturbados e anestesiados nas suas actividades⁴¹. A crença numa *verdade absoluta* é ultrapassada e surge a

⁴¹ Surge mesmo uma explosão da película, quando Alma se vinga de Elisabet deixando um vidro no chão. Alma afasta a cortina e olha Elisabet, o rosto de Alma mantém-se quase estático por uns segundos e a película (artificialmente) explode. Nessa sequência os demónios de Bergman e de Alma, já visíveis no prólogo (a morte e o sacrifício) regressam ao ecrã.

necessidade de os personagens construirem sistemas através dos quais possam continuar a viver.

As construções permitem a ilusão de um distanciamento de si mesmo, todo o sistema parece vigiado e permite uma *partitura de acções* relacionadas com as crenças de cada uma das mulheres. Assim, torna-se possível antecipar aquilo que ainda não aconteceu e, momentaneamente, o medo, que os personagens sentem em relação ao futuro, é suspenso.

A experiência do personagem é re-inventada através da espera permanente pelo futuro desconhecido. Entre o personagem e a acção que ele insiste em observar, a passagem do tempo torna-se suportável. E isto apesar de a obsessão pelo passado e a ânsia pelo desconhecido coincidirem com a eterna incapacidade de o ser humano fixar ou eternizar algo. Os personagens continuam a viver e experimentam *ser*, ao mesmo tempo que se vigiam. Mesmo que a projecção que fazem de si próprios pertença ao engano e à ilusão de si mesmo, cada personagem estabelece, à medida que experimenta viver, uma contínua procura de sentido para a sua existência.

As duas mulheres, apesar de distintas, continuam a viver juntas na ilha para onde são enviadas com a missão de recuperar a fala da actriz. A indiferença de Elisabet em relação a Alma modifica-se na chegada à ilha. Alma obriga Elisabet a reagir e fá-la criar sentimentos de simpatia que antes, pelo menos conscientemente, não sentia.

O isolamento na ilha permite que se combinem as particularidades dos traços constituintes de cada uma das mulheres. Ao longo da estadia, Alma (personagem descrito como *são*) parece deprimida; no entanto não é o isolamento que desenvolve esse estado, mas sim a tomada de consciência da sua condição que parece mais *fraca* que o habitual. As duas mulheres ao acederem à *eterna* presença de si mesmas antecipam aquilo que ainda não aconteceu e insistem em perceber de forma flexível o desempenho das suas próprias acções. Quando a acção que praticam tem um fim e este é encontrado, a experiência termina. A cena tem um fim, a imagem fragmenta-se e dissolve-se.

Quando uma cena apresenta antecipadamente o fim da acção, isto é, quando a expectativa de determinada fim se concretizar é anterior à sua manifestação, toda a experiência do personagem limita-se à execução de acções e não à experiência das mesmas. Nesses momentos, as duas mulheres não se reconhecem, continuam e concretizam aquilo que diante delas se apresenta. A antecipação de um fim numa acção torna impossível sustentar alguma alternativa. Deste modo, toda a vida se resume à

execução automática de acções que permitem apenas alcançar uma meta visível. A criação por parte do ser humano torna-se desnecessária e toda experiência adquire um carácter artificial sem alternativas.

Bergman evidencia que *nada* é do modo que deveria *ser*, *nada* é anterior à experiência, porque tudo é criado no momento em que a experiência tem lugar. Os sistemas que as duas mulheres criam e que, acreditam, poderão esclarecer as suas vidas, antecipam algo já esperado.

O ser humano é responsável pelas suas escolhas, mas a vida flui constantemente e nunca coincide com a observação simultânea da sua própria presença, em cada momento. Os personagens, que Bergman cria, estão sempre deslocados e experimentam as diversas possibilidades de *ser* inerentes aos seus estados, mas nunca encontram uma forma que coincida com aquilo que procuram.

Aquilo que Bergman organiza é a experiência entre as duas mulheres o que, por sua vez, permite o reconhecimento de cada uma delas. Esse mútuo reconhecimento da presença faz com que as experiências de ambas as mulheres sejam partilhadas.

O plano que Bergman elabora é experimentado através dos esconderijos que cada personagem constrói. Na ilusão de tudo ser controlado pelo personagem, Bergman coloca questões próximas a si mesmo e manifesta o seu lado mais primitivo⁴². O realizador inaugura uma existência suportável ao converter as suas questões na prática de um guião (através de uma *falsa experiência*).

O consentimento do que é falso permite aos personagens criarem um erro (sistemas) que permite ensaiar continuamente a vida no *mundo aparente*. Em vez de concretizarem o *sonho de ser*, os personagens só conseguem *parecer*.

Apesar de os personagens estarem preenchidos pela consciência de Bergman, a sua experiência é sempre a meio que ocorre. A sua intervenção, nunca visível, faz oscilar constantemente dois lados da observação de uma mesma acção. As imagens criadas são múltiplas e Bergman, que está ausente através da ficção, observa as diferenças entre as imagens dos personagens que ele próprio cria e as imagens que eles criam deles. Entre o que é visto e quem é visto surge uma distância relacionada com as questões que são colocadas através dos personagens.

⁴² Quando Alma pega numa panela de água a ferver e ameaça Elisabet, a imagem que se cria pertence ao pensamento de Bergman e é baseada no seu julgamento. Bergman constrói um momento em que Alma se vinga de Elisabet, por esta a ter traído.

Os corpos das duas mulheres parecem pertencer a um mesmo ser. Exemplos dessa partilha podem ser apreciados nos rostos projectados na tela (prólogo), nas cenas em que os corpos parecem transformarem-se e adquirem novas formas com membros múltiplos, ou quando o rosto de uma das mulheres completa o da outra. Os personagens parecem sujeitar-se a intervenções que constroem fisicamente diferentes presenças de si mesmo. Ao longo do filme são criadas imagens dos personagens, cujo corpo ganha contornos múltiplos.

2.

Nietzsche escreve na *Gaia Ciência* que a arte permite ao ser humano considerar-se a si mesmo à distância, permite-o colocar-se num lugar onde *é possível rir e chorar de si próprio* e, ainda, reconhecer a sua própria existência como pertencendo a um plano de aparência, que só a arte sabe *aceitar*⁴³.

Em *Persona*, Bergman sonha acordado, preserva o sonho que está a sonhar e amplia a sua experiência do *mundo imaginário* que constrói através dos personagens que vivem as suas vidas.

No filme, cada uma das mulheres é *aparência* da encenação que Bergman propõe. As duas atrizes representam papéis e só existem na “realidade” construída. Toda a *aparência* que é criada é conscientemente adaptada àquilo que é artificial. Assim, em *Persona*, Bergman experimenta progressivamente a sua vida, revela as suas fantasias e desejos.

Nietzsche fala da *eterna juventude* dos artistas e do estado que desencadeia a criação – *o estado de embriaguez*⁴⁴. Afirma que a arte aprova, beatifica e diviniza a existência porque *só a arte torna a vida suportável*⁴⁵.

E porque *a arte só é arte e o mundo é todo ele arte*⁴⁶, a arte é simplesmente vida. Com o filme *Persona*, meio privilegiado onde a vida é estimulada e intensificada, Bergman experimenta considerar-se a si mesmo. Bergman constrói uma dimensão, onde isola os seus personagens, para colocar uma mesma questão muitas vezes, não para

⁴³ NIETZSCHE, F, *Le Gai Savoir in Œuvre philosophiques complètes*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, GS §107, p.132.

⁴⁴ NIETZSCHE, F, *FP XIV*, 14 [117], p.84. “*Le sentiment d’ivresse, correspondant en réalité à un surplus de force (...) l’état de plaisir que l’on nomme ivresse est très exactement un haut sentiment de puissance*”.

⁴⁵ NIETZSCHE, F, *FP XIV*, 17 [3], p.268.

⁴⁶ NIETZSCHE, F, *FP XII*, 2 [119], p.125.

conseguir uma resposta única e absoluta, mas para se observar diante dela (questão) e actuar nas mais diversas situações.

As duas mulheres vivem frente ao abismo e criam novas formas de se relacionarem. Os personagens apresentam-se *sendo* e *parecendo* (ou sendo apenas no modo de *parecer*); eles nunca param de mudar, e disso têm consciência, mas tentam reconhecer-se nas acções que representam. A vigília das formas *aparentes* manifestadas conduzem os personagens à fuga frente ao desconhecido. Assim, negam a imagem que observam de si mesmos, porque verificam que *nada* dura para sempre e que a mudança é perpétua.

Bergman encena um *engano do mundo* e a descrição inicial da psiquiatra à enfermeira sobre a mudez de Elisabet é cúmplice da declaração urgente que Bergman insiste em partilhar.

Bergman não propõe um fim à acção que os personagens desempenham. Em *Persona*, ele foca a sua experiência entre a manifestação que as duas mulheres experimentam. É através das experiências que os personagens observam mudanças, reconhecem a sua imagem e descobrem que não estão sozinhos e que o isolamento controlado por si mesmos é impossível.

Tudo parece um sonho, porque aquilo que os personagens experimentam ultrapassa a compreensão imediata. Na vertigem de se verem como são realmente, eles não se reconhecem, e, apesar do esforço, observam a impossibilidade de sustentar eternamente as imagens que criam de si mesmos. Tudo é afectado, não existem sistemas que isolem os personagens e que lhes permitam ficar neles, fechados para sempre.

No prólogo de *Persona*, Bergman faz tudo coexistir e insiste em ultrapassar a *aparência* do mundo desordenado e falso. Tudo tem uma correspondência e entre as imagens aparentemente aleatórias, que se seguem umas às outras com um intervalo curto e fundo branco, é criado um enunciado. Nesse enunciado, Bergman propõe experiências e simplifica continuamente a matéria que é investigada.

Depois das imagens aleatórias, o prólogo continua numa morgue. São filmados defuntos que adquirem a capacidade de regressar à vida e abrem os olhos (*ver figuras 3.5 – 3.8*). Aparece um adolescente que regressa à vida e a sua atenção revela contornos

pouco definidos de uma projecção de rostos femininos numa tela. A imagem em constante transformação não permite observar quantos rostos são visíveis⁴⁷.



Figuras 3.5 a 3.8 –Regresso à vida por parte dos personagens (no prólogo).

O adolescente toca na tela onde os rostos são projectados e invoca a presença das mulheres que, nesse instante, estão ausentes. A intermitência da imagem e a percepção descontínua que o adolescente tem dos rostos das mulheres fá-lo aproximar-se daquilo que observa. O adolescente experimenta desorientar-se, atravessa o que se encontra na superfície e, por um instante, desaparece (genérico e filme) e, mais tarde, volta aparecer (no final do filme).

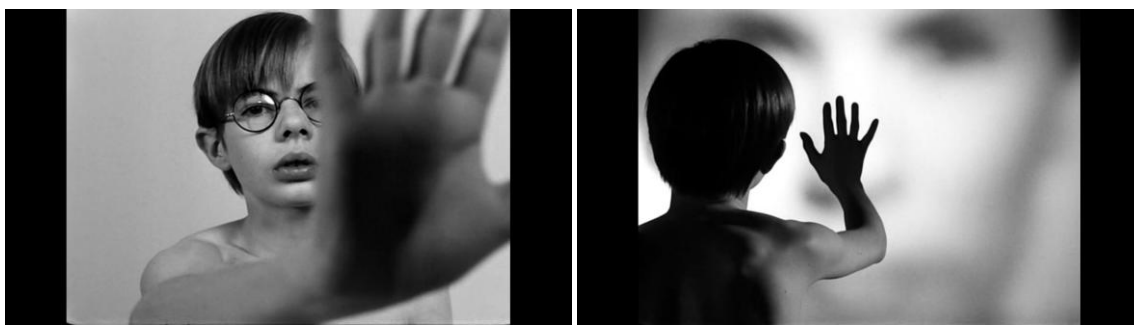
O prólogo expõe a manipulação dos personagens por forças que não pertencem à vontade que cada corpo detém. No filme, é Bergman que organiza a acção que cria o engano de que seriam os personagens que dominariam as suas próprias acções. Mas, na verdade, todas as práticas são organizadas por algo externo aos personagens.

Bergman actua como se fosse um deus, ultrapassa a morte (relembremos que, no início do filme, a mulher, que está aparentemente morta, abre os olhos) e o adolescente, que insiste em ficar imóvel, não consegue conter o sentido da sua curiosidade em relação ao mundo.

⁴⁷ Como a imagem antecede o *filme em si*, no momento em que na imagem se constrói, não é possível saber a quem pertencem os rostos que aparecem. Apesar de as imagens pertencerem aos rostos das duas mulheres que protagonizam o filme, nesse momento, estes são ainda desconhecidos.

O adolescente observa, por um breve instante, o livro de uma grande aventura, mas o seu olhar segue outra direcção. Se, inicialmente, tenta ficar imóvel e insiste em cobrir-se, algo o afasta dessa sua vontade. O adolescente liberta-se da imagem que tem de si mesmo (aquele que permanece deitado) e observa a tela. É, então, criado um plano que acompanha o adolescente observador dos rostos femininos que aparecem e desaparecem.

O adolescente não assiste a imagens em movimento, mas à dissolução e aparecimento de dois rostos que vão e vêm (*ver figuras 3.9 e 3.10*). Entre um e outro criam-se outros rostos, combinam-se imagens que permitem observar que um rosto nunca é igual e que muda sempre. O adolescente permanece atento e curioso face as imagens que se formam com uma origem comum, mas cujo o contorno é pouco definido. A forma múltipla da experiência entre o adolescente e as imagens da tela, que nunca se fixam, intensifica a curiosidade do adolescente e a de Bergman.



Figuras 3.9 e 3.10 – O adolescente a tocar a tela no prólogo e no final do filme.

O enunciado de *Persona*: *tudo é ilusão, máscara e engano*. A partir dele, Bergman duplica e forma algo que antes não existia, desloca a sua experiência para os personagens que cria.

O prognóstico da médica concretiza-se: a distinção entre *ser* e *parecer* é insustentável. No instante em que o ser humano toma consciência de si mesmo, transforma-se num outro diferente daquele que esperava *ser*.

No início do filme, a médica descreve a natureza do sistema que Elisabet cria como sendo uma ilusão construída. Esta ilusão não interrompe a vida, apenas cria um engano consciente do personagem que observa toda a artificialidade do sistema que ele próprio constrói. Elisabet procura algo, mas, ao ficar fechada em si mesma, como pode encontrar *esse algo*? Permanecer vigilante em cada momento é incompatível com a experiência que ela propõe. Na proximidade e na vertigem face ao desconhecido,

Elisabet parece presa à contemplação de si mesma, mas, quando chega à ilha, a presença constante de Alma fá-la agir.

Ao longo do filme, os limites de Elisabet dilatam-se e, apesar de não se pronunciar verbalmente, as escolhas que faz revelam a ideia de que o ser humano se torna naquilo que quer *ser*. Assim, o *sonho de ser* passa para um outro plano, que nunca é alcançado porque *ser* pertence à construção e à representação de si mesmo. Como a representação experimenta um *ser* falso, ela é sempre *aparente*.

Os sistemas que os personagens insistem em construir fá-los viverem ao lado da realidade através de uma interpretação estruturada por eles mesmos. A representação que eles criam permite-lhes continuar artificialmente a agir e a reagir face ao meio que os rodeia.

As parecenças entre as duas mulheres contaminam uma grande parte do filme. Quando o marido de Elisabet a troca por Alma, os limites da identidade dos personagens variam e modificam-se (directamente, dado que o marido não as distingue). As duas mulheres no filme existem para si mesmas e uma para a outra, elas tornam-se mutuamente testemunhas de si.

A observação que Alma faz de Elisabet permite ver-se a si própria, mas deslocada de si, porque a vida que observa pertence a outra mulher. Essa observação cria um novo sentido à sua própria vida, porque a sua existência é reconhecida através da experiência de Elisabet (e não dela mesma). Assim, uma e outra guiam o reconhecimento de si mesmas à medida que se relacionam. As duas mulheres observam-se e vêm a sua condição naquela que lhe é semelhante. O filme reflecte esta dupla consciência através da tensão que se estabelece entre os dois personagens, mas ainda pela perturbação que ambas manifestam na cena em que o marido de Elisabet as visita na ilha.

Em *Persona*, não existe passagem da experiência de uma mulher para a outra, mas sim uma partilha constante. As duas mulheres observam as suas existências como sendo múltiplas e sentem a vida longe da uma vontade própria. Elas afastam-se da vida com uma finalidade, em vez disso, experimentam-na e só assim lhes é permitida a ilusão de poderem *ser* em vez de *parecerem*.

À medida que as duas mulheres se relacionam, estabelecem entre elas algo de inesperado e desconhecido. Cada uma delas estabelece a vida que a outra experimenta. Elisabet domina Alma e cria a imagem que ela observa de si mesma. A imagem de Alma criada por Elisabet é produto da sua imaginação (e da criação de Bergman).

Bergman torna as duas mulheres testemunhas do absurdo das suas condições e do esforço que fazem para se sentirem compensadas, não importa se através da violência ou de reacções imediatas. À medida que o filme e o relacionamento entre as duas mulheres acontecem, elas apreendem um tempo e um espaço onde simultaneamente se constroem e destroem para de novo se construirem e outra vez destruírem.

Na cena em que as duas mulheres se olham no espelho, elas observam as suas imagens reflectidas. Cada mulher procura semelhanças e prolonga a compreensão daquilo que está acontecer. Elas observam-se como ainda não o tinham feito no filme, unem-se e parecem tornar-se numa só. Nesse momento, a possibilidade de as duas mulheres serem ambas uma única parece possível⁴⁸. Elisabet e Alma constroem uma terceira mulher com seus corpos que ganham a capacidade de parecerem fundidos (*ver figura 3.11*). Quando deixam de olhar, recolhem-se uma na outra e a cena termina⁴⁹.



Figura 3.11– Alma e Elisabet num plano em que parecem fundir os seus corpos.

A imagem permanece fixa por uns segundos, mas a sua repetição não volta acontecer. Tudo está sempre a mudar, as duas mulheres tornam-se diferentes daquilo que são no instante em que a imagem é criada. Nos momentos que se seguem no filme não é possível aceder da mesma forma à imagem⁵⁰.

⁴⁸ Se, anteriormente os corpos das mulheres se transformam e pareciam ter vários braços, na imagem das duas mulheres entrelaçadas frente ao espelho, acede-se à imagem de um corpo único com duas cabeças.

⁴⁹ Um outro momento em que a possibilidade de as duas mulheres serem tão parecidas que seja possível tornarem-se numa terceira mulher acontece quando as duas mulheres chegam à ilha e Elisabet procura semelhanças entre as suas mãos e as de Alma. A cena é finalizada por Alma que diz que dá azar comparar as mãos e, assim, continuam a limpar cogumelos como se a construção de uma outra mulher não fosse permitida.

⁵⁰ Perto do final do filme Alma observa-se frente a um espelho e a imagem das duas mulheres interlaçadas volta aparecer.

A observação das semelhanças entre as duas mulheres é anterior a esta cena. Momentos antes, Alma afirmara reconhecer em si algumas semelhanças com Elisabet e parece-lhe possível transformar-se nela. Alma parece alcoolizada e partilha o desejo que sente de ser Elisabet. Como se fosse um sonho, Alma dá início à mutação dos personagens. Se até esse momento Alma cuidava da sua paciente, os papéis parecem inverter-se a partir da cena em que Alma descreve a traição do seu noivo com um desconhecido.

A experiência da vida através do sonho parece mais verdadeira porque, aparentemente, é mais constante do que a *realidade*. Assim, a angústia de Alma dilui-se nessa cena e a humilhação que sente é suprimida. Alma conta o episódio da orgia como se fosse uma acção terapêutica e inverte as competências de cada personagem. Elisabet parece uma enfermeira (ou até uma psicanalista) que escuta a sua paciente. Toda a acção que antecede esse momento faz de Elisabet condição para que Alma continue a existir. Todas as palavras que Alma diz apenas ganham sentido através da presença silenciosa da actriz.

Numa outra cena, Alma confronta Elisabet, descreve a sua vida e constrói, para si mesma, uma imagem da actriz. No aparente diálogo de Alma, ela descobre que a descrição que faz se confunde e não se distingue da sua própria vida. As duas mulheres partilham uma mesma experiência, de tal modo que a imagem que se constrói se revela assustadora e Alma grita.

Por um momento, o diálogo alcança o *ser* de Alma, como se fosse uma conversa consigo mesma. Uma espécie de esclarecimento sobre a natureza do seu *ser*. Mas a imagem que se compõe ultrapassa uma expressão física do rosto de Alma, que não se materializa por mais de uns segundos.

Alma olha-se e vê o seu rosto diferente da imagem que conhece. A imagem que observa parece conter também o rosto de Elisabet. O rosto que vê não lhe pertence na totalidade, e não consegue reconhecer-se.

Alma *não parece* (ser ela) pois *parece* Elisabet, mas nega esse facto. Alma fica paralisada diante do acesso à imagem parcialmente verdadeira, mas falsa de si mesma. Alma parece derrotada, mas Elisabet permanece muda diante de todos os ataques de Alma e nunca a enfrenta.

A imagem em que os rostos das duas mulheres aparecem juntos num único rosto revela a possibilidade de as duas mulheres se tornarem numa única mulher (uma terceira

mulher). A partir de dois corpos distintos e separados, Bergman cria um molde da existência de uma para a existência da outra (ver figuras 3.12-3.14).



Figuras 3.12 a 3.14 – Rosto partilhado: o lado direito pertence a Alma e o lado esquerdo pertence a Elisabet.

Os dois rostos num só contêm uma nova realidade que é construída e *falsa*. Ainda assim, esta composição torna possível que cada uma das mulheres substitua a outra ou que surja por um momento uma terceira mulher.

As duas mulheres vivem as suas experiências até estas cessarem e as suas acções se interrompem, porque *nunca se é*, porque *nada* está fixo e *nada* é eterno⁵¹. Perto do fim do filme, Alma bate na mesa, esgota todos os seus esforços e anuncia que: *a mudança do ser humano é perpétua*. Elisabet sorri e Alma solta palavras que re-introduzem a acção no início do filme.

Alma parece deslumbrada com a sua descoberta, exhibe a sua aparente vitória face a Elisabet e fere-se a si mesma. Alma estende o braço ensanguentado e Elisabet suga-o. Alma parece dominar Elisabet e devolve-lhe a estalada que anteriormente a actriz lhe dera (quando descobriu que Alma tinha lido a carta dirigida à médica). Ao mesmo tempo, Alma revela sentir-se dependente de forças que não são suas, revela que

⁵¹ Reflexões que pertencem a Alma no momento que segue à imagem do rosto construído na união das duas mulheres.

a mudança é perpétua e que as palavras, quando enunciadas, deixam de ser autênticas, porque, no instante em que se pronunciam, se tornam outras⁵².

A acção e as duas mulheres regressam à clínica, mas os personagens já não são os mesmos. Momentos antes, a imagem é escura e mostra o rosto de Alma que aguarda do lado de fora do quarto da paciente. Só os olhos de Alma brilham, o contorno permanece na sombra, então, Alma recua e entra no quarto de Elisabet.

A partir desse momento, existe, por um lado, uma continuidade na representação que cada mulher faz de si. Mas, por outro, em vez da relação individual de uma mulher para outra, Bergman insiste na presença múltipla de cada uma das mulheres. Ambas as atrizes experimentam variar as competências dos seus personagens ao longo do filme, entre doença e sanidade os limites são continuamente alterados. Mas, nesse momento, Alma parece recuperar a sua sanidade e a sua força, e Elisabet está novamente imóvel.

Na ficção, tudo é permitido, as mulheres surgem fora da figuração e invertem o sentido das suas acções. E, na cena em que as duas mulheres regressam à clínica, Alma leva Elisabet a fragmentar o sistema que construiu (a sua aparente mudez) e toda a narrativa culmina na cena em que Alma insiste para que Elisabet repita as suas palavras. A única palavra que a atriz diz conscientemente no filme é *nada!* Porque *é assim que deve ser* (diz Alma) e *nada* mais importa.

O filme enquanto objecto desdobra interpretações e nele Bergman não encerra qualquer justificação. A única descoberta que ambas as atrizes fazem é a de que *nada* é fixo e que nenhum sistema é suficiente para tornar o *sonho de ser* possível. Só a experiência permite o reconhecimento momentâneo e só a *aparência* permite ao ser humano continuar a viver diante a sua existência que lhe *parece* sempre absurda.

⁵² A escuta altera o sentido daquilo que é dito porque lhe acrescenta um significado distinto daquele que é pretendido. Alma alerta para a impossibilidade de controlar as forças que fizeram dela um ser humano no começo da sua própria existência e em que pouco a pouco se observa como sendo a mulher que é em cada momento. Ainda assim sempre distinta daquela que *parece ser*.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Ingmar Bergman

BERGMAN, Ingmar. *Images: My Life in Film*, Translated by Marianne Ruuth, London, Arcade Publishing, 1994.

BERGMAN, Ingmar, *Persona and Shame: The Screenplays of Ingmar Bergman*, Translated by Keith Bradfield, New York, Marion Boyard, 1976.

BERGMAN, Ingmar. *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, Translated by Lars Melmstrom and David Kushner, New York, Simon and Schuster, 1960.

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*, Traduzido por Alexandre Pastor, Lisboa, Editora Caravela, 1988.

BJÖRKMAN, Stig/ MANNS, Torsten/ SIMA, Jonas. *Bergman as Bergman, Interviews with Ingmar Bergman*, Translated by Paul Britten Austin, New York, Simon and Schuster, 1960.

BLACKWELL, Marilyn Johns, *Persona: The Transcendent Image*, Chicago, University of Illinois Press, 1986.

GADO, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1986.

LAUDER, Robert, *God, Death, Art and Love. The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, New Jersey, Paulist Press, Mahwah, 1990.

LIVINGSTON, Paisley. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

MADEIRA, Maria/ FERREIRA, Manuel/ OLIVEIRA, Luís et al. *As folhas da Cinemateca – Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008.

MICHAELS, Lloyd. *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge University Press, 2000.

SIMON, Jonh. *Ingmar Bergman Directs*, New York, Harcourt Brace Janovich, 1972.

SIMON, Jonh. *Reviews of Persona – Bergman redivivus*, The American Labor Conference on International Affairs, 1967.

STEENE, Brigitta. *Bergman's Persona through a Native Mindscape* in MICHAELS, Lloyd. *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge University Press, 2000, pp.62-84.

ULLMANN, Liv. *Mutações*, Lisboa, Nova Nordica, 1980.

Na internet sobre Ingmar Bergman

<http://ingmarbergman.se/en/content/start>, o sítio oficial da Fundação Bergman com referência completa sobre o autor (na versão inglesa).

<http://ingmarbergman.se/en/production/snakeskin-15319>, texto *The Snakeskin* traduzido por Keith Bradfield.

Sobre Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Julien Hervier. *Aurore in Œuvre philosophiques complètes*, volume IV, Paris, Gallimard, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Pierre Klossowski. *Le Gai Savoir in Œuvre philosophiques complètes*, volume V, Paris, Gallimard, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Maurice de Gandilac. *Ainsi Parlait Zarathoustra in Œuvre philosophiques complètes*, volume VI, Paris, Gallimard, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Jean Gratien, Cornélius Heim et Isabelle Hildenbrand. *Par delà bien et mal - La Généalogie de la Morale in Œuvre philosophiques complètes*, volume VII, Paris, Gallimard, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Jean-Claude Hémer. *Le cas Wagner - Crépuscule des idoles - L'antéchrist - Ecce homo - Nietzsche contre Wagner in Œuvre philosophiques complètes*, volume VIII, Paris, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Jean Launay. *Fragments posthumes - Printemps - Automne 1884*, volume X, Paris, Gallimard, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Michel Haar et Marc B. de Launay. *Fragments posthumes - Automne 1884 - Automne 1885*, volume XI, Paris, Gallimard, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Jean Launay. *Fragments posthumes - Automne 1885 - Automne 1887*, volume XII, Paris, Gallimard, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Pierre Klossowski et Henri-Alexis Baatsch. *Fragments posthumes - Automne 1887 - Mars*, volume XIII, Paris, Gallimard, 1888.

NIETZSCHE, Friedrich, traduit par Jean-Claude Hémery. *Fragments posthumes - Début 1888 - début janvier 1889*, volume XIV, Paris, Gallimard, 1977.

GRANIER, Jean. *Le Problème de la vérité dans la Philosophie de Nietzsche*. Paris, Edition du Seuil, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le vouloir-vivre L'art et la sagesse*, Textes choisis par André Dez, Paris, PUF 9^e édition 2011.

WOTLING, Patrick, "« L'ultime scepticisme ». la vérité comme régime d'interprétation", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2006/4 Tome 131. DOI : 10.3917/rphi.064.0479.

Sobre Cinema

BELLOUR, Raymond. *Le Corps du cinéma _ hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P.O.L. Trafic Editeur, 2009.

MALRAUX, André. *Fragments sténographiés de l'allocution prononcée pour la clôture du Festival de Cannes, mai 1959*. In LHERMINIER, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris, Editions Seghers, 1960.

LHERMINIER, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris, Editions Seghers, 1960.

Filmografia

Summertime (1951), Realização: Ingmar Bergman; Argumento: Ingmar Bergman e Herbert Grevenius; Interpretação: Majl-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Georg Funkquist, etc; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 96 minutos.

Sawdust and tinsel (1953) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Ake Gronberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudun Brost, etc ; Produção: Sandrewsproduction; Duração: 93 minutos.

The seventh seal (1957) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Max Von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 96 minutos.

Wild strawberries (1957) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, etc; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 91 minutos.

The magician (1958) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Ake Fridell, Bibi Andersson, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 100 minutos.

Through a glass darkly (1961) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Harriet Andersson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Lars Passgård, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 89 minutos.

Winter light (1963) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 81 minutos.

Silence (1963) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Håkan Jahnberg, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 95 minutos.

Persona (1966) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, Marhareth Krook, Jörgen Lindström; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 84 minutos.

Hour of the wolf (1968) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Max von Sydow, Erland Josephson, Gertrud Fridh, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 89 minutos.

Shame (1968) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Sigge Furst, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 103 minutos.

The rite (1969) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Gunnar Björnstrand; Ingrid Thulin, Anders Ek, Erik Hell, Produção: Persona Film, Sveriges TV; Duração: 74 minutos.

Passion (1969) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Max von Sydow, Erland Josephson, Bibi Andersson, etc; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 101 minutos.

The touch (1971) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Bibi Andersson, Max von Sydow, Elliot Gould, Sheila Reid, etc; Produção: Cinematograph AB, ABC Pictures; Duração: 117 minutos.

Cries and whispers (1972) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Argumento; Interpretação: Harriet Andersson, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Erland Josephson, etc; Produção: Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet; Duração: 91 minutos.

Scenes from a marriage (1973) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Argumento; Interpretação: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmsjö, etc; Produção: Cinematograph AB; Duração: 167 minutos.

Face to face (1976) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Erland Josephson, Aino Taube, Gunnar Björnstrand, etc; Produção: Cinematograph AB; Duração: 135 minutos.

The serpent's egg (1977) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Froebe, Heinz Bennent, etc; Produção: Rialto Film, Dino de Laurentiis Corp; Duração: 119 minutos.

Autumn sonata (1978) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Ingrid Bergman, Lena Nyman, Halvar Björk, etc; Produção: Personafilm; Duração: 93 minutos.

From the life of the marionettes (1980) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Robert Atzorn, Christine Buchegger, Martin Benrath, Rita Russek, etc; Personafilm; Duração: 104 minutos.

Fanny and alexander (1982) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Pernilla Allwin, Bertil Guve, Allan Edwall, Ewa Fröling, etc; Produção: Cinematograph AB; Duração: 312 minutos.

After the rehearsal (1984) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Erland Josephson, Lena Olin, Ingrid Thulin, Nadja Palnstjenz-Weiss; Produção: Personafilm e Cinatograph AB; Duração: 72 minutos.

In presence of a clown (1997) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Börje Ahlsted, Marie Richardson, Erland Josephson, Agneta Ekman, etc; Produção: STV Drama, Boel Rosenlund; Duração: 118 minutos.

Bildmakarna (2000) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Anita Björk, Lennart Hjulström, Carl-Magnus Dellow, Elin Klinga, etc; Produção: Sveriges Television AB; Duração: 100 minutos.

Faithless (2000) Realização: Liv Ullmann; Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Lena Endre, Erland Josephson, Krister Henriksson, Thoman Hanzon, etc ; Produção: Svensk Filmindustri; Duração: 154 minutos.

Saraband (2003) Realização e Argumento: Ingmar Bergman; Interpretação: Liv Ullmann, Erland Josephson, Julia Dufvenius, Börje Ahlstedt, etc; Produção: Svensk Television Fiktion, Svensk Filmindustri, ZDF, ARTE, NRK, RaiTV, Yle ; Duração: 120 minutos.

LISTA DE FIGURAS

	25
1.1 – Elisabet Vogler a representar Electra	
1.2 – Elisabet Vogler (interpretada por Liv Ullmann)	26
1.3 – Alma e Elisabet frente ao espelho.	30
1.4 – Alma depois de ter lido a carta que Elisabet escreveu à médica.	
1.5 e 1.6 – Elisabet manipula Alma na sua representação de esposa de seu marido.	31
1.7 e 1.8 – Alma representa a esposa do marido da actriz consciente da presença de Elisabet.	32
1.9 – Rosto partilhado: o lado direito pertence a Alma e o lado esquerdo pertence a Elisabet.	33
1.10 a 1.13 - Sequência de imagens da explosão da película.	34
1.14 e 1.15 – Alma viaja de uniforme num autocarro e Elisabet representa um novo personagem para a câmara.	40
2.1 a 2.3 – As duas mulheres no quarto. Alma conta um episódio do seu passado e Elisabet escuta.	41
2.4 e 2.5 – As duas mulheres discutem e degladiam-se no exterior da casa. Ainda no exterior, Elisabet afasta a sua mão para dar um estalo a Alma. Quando o plano muda para Alma as duas mulheres já se encontram dentro de casa.	46
Figuras 3.1 a 3.4 – Planos em que o contorno da cada mulher não é mais reconhecível, ilusão (ou até montagem na <i>figura 3.2</i>) de uma fusão entre os corpos.	53
3.5 a 3.8 – Regresso à vida por parte dos personagens (no prólogo).	54
3.9 e 3.10 – O adolescente a tocar a tela no prólogo e no final do filme.	56
3.11 – Alma e Elisabet num plano em que parecem fundir os seus corpos.	58
3.12 a 3.14 – Rosto partilhado: o lado direito pertence a Alma e o lado esquerdo pertence a Elisabet.	

ANEXOS

1. *Persona* (1965), DE INGMAR BERGMAN:

Em *Persona*, tal como em *The Stronger* (peça de teatro de August Strindberg 1849-1912), está presente o impacto ambíguo entre a fala e o silêncio. Numa entrevista⁵³, Bergman fala de uma forma de simbiose artística entre ele e Strindberg e, fala ainda do modo como este lhe afecta a criatividade.

Na peça *The Stronger* existem, também, dois personagens femininos e uma batalha entre a fala e a mudez. Entre quem fala e a falsa auto-protecção de quem fica em silêncio estabelece-se uma tensão⁵⁴. Enquanto instrumentos de identidade performativa que são o silêncio e a fala, o primeiro parece que “fala” mais alto que a segunda. As duas mulheres assumem papéis semelhantes, mas uma delas assume, a dado momento, ser *a mais forte* (título traduzido para o português); a segunda, que parece ser a mais fraca, afinal de contas, finge. Mas o fingimento usado para ganhar supremacia parece ser inconsciente.

A força de vontade e a relação de poder entre as protagonistas está presente no filme *Persona* logo após a primeira visita de Alma ao quarto de Elisabet. Alma confessa à médica que não se sente suficientemente forte para lidar com o caso de Elisabet.

Ao longo do filme, os dois personagens reconhecem, por momentos, que as máscaras que usam são falsas e mudam com o compromisso que estabelecem com a verdade. Alma pergunta por que razão ambas as mulheres não podem viver sem mentir, sem se magoarem, sem cometerem excessos. E declara: *talvez fiques melhor se parares de fingir?* Mas, além da mentira, só existe o *nada*, que é o temor sentido pela única salvação que é a ilusão.

⁵³ “If you live in a Strindberg tradition, you are breathing Strindberg air. After all, I have been seeing Strindberg at the theater since I was ten years old, so it is difficult to say what belongs to him and what to me” e “It simply confirms what Bergman has often stated: no artist works in a cultural vacuum and himself would like his films to be a link to those predecessors for whose works he feels a strong affinity”. STEENE, Brigitta: *Bergman’s Persona through a Native Mindscape*, texto organizado por MICHAELS, Lloyd, *Ingmar Bergman’s Persona*, Cambridge University Press, 2000, p.42.

⁵⁴ Na peça “Why are you so silent? You haven’t said a word the whole time but have only let me sit here and do the talking! You’ve sat there with your eyes, unwinding all my thoughts which lay there like raw silk in a cocoon...Everything, everything came from you to me, even your passions! Your soul crept into mine like a worm in an apple, ate and ate, dug and dug until the skin was left with a little black meal! I wanted to flee but I could not; you lay there like a snake with your black eyes and kept me spellbound...I hate you, hate you, hate you! But you, you only sit there silent, calm, indifferent...”.

Alma declara *é assim que deve ser* depois de Elisabet repetir a palavra *nada*. Os personagens desistem de criar um mundo (como deve ser) e limitam-se a continuar a ficção onde a sua existência, na impossibilidade das suas acções serem justificadas, se torna suportável.

Ao longo de *Persona*, sugere-se que através da arte as acções, quando praticadas, reflectem um maior domínio do personagem. Elisabet é actriz e o modo como aborda a sua existência permite-lhe ter um reconhecimento amplo das mudanças que perpetuamente acontecem, porque parecem constantemente acompanhadas.

Apesar de Elisabet insistir em ficar silenciosa, aceita isolar-se numa ilha com Alma. Elisabet anseia ser surpreendida por perguntas, invadida e tomada por sentimentos que a levem a descobrir aquilo que desconhece. Elisabet no seu quotidiano desempenha os papéis de mãe e esposa. Através da ficção como meio de atuação, Elisabet controla a sua vida, pensa as suas actividades e anuncia o modo como se propõe existir com o propósito de se salvar⁵⁵. Ao contrário, Alma acredita que as suas acções não podem ser dominadas.

Na cena em que os rostos das duas mulheres parecem fundidos, Alma deixa de reconhecer a sua própria imagem e revela-se a si mesma da forma que é. Ao mesmo tempo, aproxima-se tanto de Elisabet que Alma se torna Elisabet (e Elisabet se torna Alma).

Em *Persona*, Bergman faz com que as duas mulheres se tornem tão parecidas que o impossível se torna possível. Isto é, permitido que elas se tornem âncora para existência de uma e outra.

A criação que revela o criador

Bergman rejeita as ideias de que o artista imita crises, observando enquanto algo se transforma e de que, diante de todos, o artista consegue uma resolução⁵⁶. No

⁵⁵ LAUDER, Robert, Cambridge, 1990, p.140. *“Even to make a small contribution to the building of a cathedral was to make a significant contribution. In today’s world art can have no such significance. Elisabet’s “Nothing” can be taken as an evaluation of art’s importance. However, though complete success is impossible, artists feel they must continue to create, continue to try to produce something of significance. In a radically meaningless world they cannot succeed. The transitory contact and communication with others, which can be a sign of love and concern, is the only achievement open to artists. As an attempt at communication art is one way of battling the inevitable destination of every person, death”.*

⁵⁶ Nos seus filmes, Bergman, entre as diferentes camadas que compõem a ficção, nunca deixa de se representar a si mesmo. Representa-se através das reacções que os personagens constroem continuamente e compõem um espaço sem limites entre a realidade e a ficção. Não se procura um sentido unívoco, as

laboratório que a arte e o cinema insistem em recriar, as crises manifestadas pelos personagens anseiam por uma solução, mas nunca alcançam uma verdadeira resolução. As tensões que se geram são rupturas através das quais o artista continua a criar.

Bergman concebe *Persona* através de um modo de comunicação mais construtivo do que um encontro com alguma resolução. A arte é *uma conversa entre ele e o público*, a exploração das crises manifestadas pelos personagens leva os espectadores a segui-lo na sua investigação. Bergman influencia a leitura dos seus filmes, mas nunca garante uma resolução tranquilizadora para as crises que fazem parte do enredo⁵⁷. Os escritos, imagens e representações que Bergman cria não servem para as exigências e certezas daqueles que as observam. É através da experiência e das construções que Bergman partilha aquilo que acontece⁵⁸.

Em *Persona*, o esforço do ser humano em ver-se como é, mesmo que seja através de uma projecção de si mesmo num Outro, é visível. A aproximação que Elisabet exercita sobre a sua vida permite que ela consiga visivelmente observar as mudanças que vão sucedendo. Elisabet, ao longo do filme, adquire uma visão múltipla do desdobramento das várias máscaras que a permitem continuar a viver, mas nunca deixa de ser aquilo que é.

A consciência das duas mulheres, enquanto estão na ilha, aproxima-se da representação do personagem num curto intervalo. As imagens criadas por Bergman revelam detalhes e uma compreensão mais apurada de cada momento. Cada mulher vê-se a si mesma, e acede à ilusão da sua presença se multiplicar. Pode ser uma ou duas mulheres/personagens. A visão múltipla de si mesma recria o sentimento de que um Outro vive no seu interior, ao mesmo tempo, que é capaz de observar a proximidade que existe entre si mesmo e o Outro.

Atrás dos personagens que se olham ao espelho Bergman revela a transparência dos personagens. O que antes era inacessível torna-se acessível através do reflexo

possibilidades são múltiplas e a criação é reveladora pois resulta do esforço individual e análise da situação em que pretende actuar. A arte parece um jogo capaz de romper com o refúgio onde o ser humano se esconde. A arte permite ao artista observar a imagem múltipla (ou pelo menos dupla) a dialogar consigo mesmo. A presença constante de um disfarce corresponde à manifestação das por forças externas a si mesmo e que apesar do domínio do artista, não é ele que as controla.

⁵⁷LIVINGSTON, Paisley, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p.243, citado por LAUDER, R., 1990, p.110. “He appears to be demonic because he probes the real crises that have disrupted so many aspects of contemporary culture, and because he asks his spectators to follow him in this exploration without offering them the guarantee of a reassuring conclusion”.

⁵⁸ Escutar a confissão do advogado em *The Rite* ou ser o único tripulante externo ao trio em *The Silence* torna Bergman duplo da acção que ele próprio cria. Mas essa duplicação não é apenas uma extensão do próprio Bergman, mas estabelece um eco que se perpétua. Bergman estabelece um paralelo e, ao mesmo tempo, cria distância entre o que é real e o que é ficção.

vísivel. A superfície do personagem parece ultrapassada e a aproximação que o espelho permite parece fundir a verdade com a realidade que é experimentada.

A compreensão da dimensão aparente da arte permite reconhecer mudanças e opor-se ao privilégio da arte como um espelho da verdade. No filme *The hour of the wolf*, o espelho que pode reflectir a verdade é estilhaçado.

A duplicação das perguntas de Bergman cria meias-verdades tão precisas que parecem verdades e que, ao mesmo tempo, permitem entrar num outro universo onde o eterno parece poder ser alcançado.

A ilha pacífica, cercada de água por todos os lados, transpõe uma sensação de paz, mas, na verdade, tudo pode acontecer. Como artista, Bergman cria formas que falsificam o mundo e imprime direcções ao caos circundante. A ilha no lugar do caos é um espaço que abarca os horrores dos personagens. O mundo falso onde o caos parece se organizar pode ser uma metáfora da jornada da vida como viagem. O reflexo de Bergman nos personagens é inesgotável e na própria sombra destes, a sua imagem emerge ou desaparece. Em *The Magician*, a trupe viaja até ao local onde vai fazer uma apresentação e em *Wild Strawberries* Isak Borg (o médico) vai até Lund⁵⁹.

Bergman ergue um testemunho de si mesmo na experiência da transformação operada pela arte, que, por sua vez, potencia um sentimento de segurança através da falsificação do mundo exterior.

Nos seus filmes, Bergman cria realidade (ficção) onde o movimento de transposição cresce e o mundo visível em que *nada* é real corresponde ao sistema fechado em que as trocas nunca se interrompem.

2. Os personagens e as suas vidas

O universo dos personagens criados por Bergman está pleno de culpa. Nas suas vidas, os personagens vivem as mentiras que os seus papéis sociais exigem até que a ordem estabelecida seja questionada, invocam uma espécie de salvação através da ilusão (*The Magician*)⁶⁰, procuram encontrar uma saída (*The life to the marionete*) ou admitem serem culpados, desejam fugir e embarcam clandestinamente (*Shame*).

⁵⁹ Em *Wild Strawberries*, Isak Borg regressa a outra época da sua existência e experimenta o momento mágico em que o passado está novamente presente. Bergman cria um corpo (personagem) que absorve a eternidade que aparece e se comporta de determinada maneira.

⁶⁰ Em *The Magician*, Manda (a esposa de Vogler e pupilo) num encontro com o cientista (Vergérus) diz-lhe que *nada é verdadeiro* e que *afinal só há ilusão nesta escuridão*.

A fuga é uma quimera (*The Touch*) e não voltar a ser visto parece impossível. Voltar para casa e viver a vida normalmente em vez de sofrer humilhações constantes parece ser a solução. Nos filmes de Bergman, os personagens adoptam um estado vegetativo e não se preocupam em entender mais *nada* até que sua existência possa ser resgatada. Os personagens experimentam o nascimento de *personagens mudos* e a destruição de *personagens falsos* (*The Magician* e *Persona*)⁶¹. A experiência que Bergman contrói permite como que estar numa outra realidade e saltar ininterruptamente à volta da vida.

A realidade que os personagens experimentam surge como superfície do vazio e máscara do *nada*. *Nada* é verdade e tudo é falso. Diante a inevitabilidade do destino tudo pode ser um sonho ou *não ser nada*. Então, os personagens criam a capacidade de continuar a sonhar o que estão a sonhar. Tudo é permitido, múltiplo e a única forma de contestar o destino imutável é ceder à *vontade de verdade*. Mas o que foi verdade torna-se peculiar e impenetrável, os personagens são levados a reconhecer que a única verdade é a impossibilidade de com ela viver, que *a verdade é finalmente nada* (*Shame*). A vida é assim: *nada tem sentido e nada significa nada*. A única verdade é que tudo é mentira e além da mentira só existe o *nada*.

Os personagens parecem viver duas vidas como se de um pesadelo se tratasse, um pesadelo do qual querem acordar para não enlouquecerem, mas a indefinição do rosto e a dissolução das máscaras só revela aos personagens a horrível imagem de si mesmos⁶².

⁶¹ Os personagens aspiram à perfeição, mas *nada* é constante e tudo está sempre em movimento. Quando os personagens insistem em eternizar a forma que a vida tem, o melhor que há neles desaparece. O cansaço, a insónia e a sonolência tornam-se meios libertadores para os personagens que, por momentos, experimentam envolverem-se: ouvir uma voz, segurar numa mão e confiar. Estas experiências permitem mergulhar entre o sonho e a realidade. Assim, os personagens podem viver em dois mundos, sem terem de escolher um deles. Vivem fora da realidade repetindo constantemente: *um dia eu serei real*, até lá a realidade é filtrada e os personagens insistem em continuar a sonhar. O sonho torna-se o único momento de realidade experimentada e sonhar acordado é a forma de confundir tudo porque a fuga não é possível.

⁶² Em *The Touch*, David torna-se consciente e angustiado quando mostra o seu verdadeiro rosto barbeado. Num sonho, a pele que cobre o rosto (a máscara) pode ser afastada e o que é revelado é o pavor do interior do personagem (*Face to Face*), porque a máscara proporciona protecção face ao mundo exterior. Marie, em *Summergame*, não ousa tirar a maquilhagem e o seu corpo parece preso. O seu professor de ballet diz-lhe que apenas se vê a vida com clareza uma vez: *quando os muros de protecção desabam e se fica nu com frio*. Esse é o momento em que cada ser humano se vê a si próprio como é realmente, até esse momento, a imagem que tem de si não corresponde à realidade.

Da observação que os personagens estabelecem dos sistemas construídos por outros verificam falhas e estabelecem novos sistemas em que se certificam de não se esconderem fora do círculo imaginário⁶³.

Tomás em *Face to Face* diz que *o homem é o lobo do homem* (“*Homo homini lupus*” Shopenhauer⁶⁴). Do mesmo modo que outros personagens, reconhece que o ser humano é uma deformidade e uma perversão da natureza. Quando a vontade cede e os eventos que rodeiam os personagens encadeiam-se uns nos outros surge um equilíbrio (riso, abraços e conversa), depois tudo muda e a compaixão desaparece, surge a angústia violenta, a astenia da vontade e por fim o suicídio iminente⁶⁵.

Toda a vida se resume ao corpo devastado com a única certeza de que a morte será prematura (*necrose acelerada*)⁶⁶. Continuar a viver leva os personagens à construção de sistemas que lhes permitem escapar ao sentimento de mal-estar.

3. A ilusão de uma nova realidade (o personagem artista)

Bergman expõe em muitos dos seus filmes a ambiguidade do papel do artista na sociedade. Bergman cria quase sempre um personagem artista; na prática da sua profissão, tem o sentimento de que ser verdadeiro fricciona com a arte que o move⁶⁷.

⁶³ A construção do círculo e a integração são as únicas coisas que o personagem pode fazer para se proteger. Só assim, a vida pode ser suportada, mas à medida que os muros são erguidos a sensação de protecção é ultrapassada pelo sentimento de estar preso.

⁶⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le vouloir-vivre L'art et la sagesse*, Textes choisis par André Dez, Paris, PUF 9ª edition 2011, p.87.

⁶⁵ O personagem é feliz de levar a vida que leva, surgem momentos de ternura longe da vida de todos os dias, há um contentamento absoluto, até que tudo é transformado e toda a calma e tranquilidade se torna assustadora (sente-se uma presença perturbadora). Os personagens parecem ter tudo o que desejam, mas falta algo, é ridículo porque têm tudo, mas continuam a pensar nisso (o que se torna preocupante). Quando o personagem se confronta com o seu estado, a situação é irreversível. Os personagens sentem por um instante o verdadeiro medo da dor e da morte, uma aflicção que os faz sentir doentes e sofrem.

⁶⁶ A evolução de células doentes (células cancerosas) é visível em *Face to Face*, em *Cries and Whispers* e a iminência da morte surge a cada momento em *The Serpents Egg's*. Max em *The Serpents Egg's* escreve na sua nota de suicídio que o ser humano é uma má interpretação. Noutros filmes Bergman cria personagens que se sentem encarcerados em vez de protegidos, porque se querem ver livres dos seus pensamentos, parecem que vivem trancados como ratos num quarto fechado, sem janelas, nem portas. Os personagens vivem trancados numa armadilha e quando a vida rompe o círculo, tudo se torna ridículo, então constrói-se um novo círculo (novas defesas) *Through a Glass Darkly*. Ficar imóvel e em silêncio, só andar às voltas sem sair do mesmo sítio (*Persona*) revela a ansiedade por estar emparedado pelas mentiras erguidas.

⁶⁷ *Summertime* (1951) – uma bailarina clássica; *Sawdust and Tinsel* (1953) – artistas de circo; *The Seventh Seal* (1957) – um casal de saltimbancos; *The Magician* (1958) – um mágico; *Through a glass darkly* (1961) – Karin e Minus representam uma peça de teatro para o pai que é escritor; *The Silence* (1963) – Grupo de animação (anões); *Persona* (1966) – uma actriz que representa Electra; *Hour of the Wolf* (1968) – um pintor; *Shame* (1968) – casal de músicos; *The Rite* (1969) – três actores de uma companhia chamada “Les Riens”; *The Serpents Egg* (1977) – uma artista de cabaret; *From the life of the marionettes* (1980) – a esposa é criadora de moda e a mãe é actriz; *Autumn Sonata* (1978) – Charlotte

Entre verdade e aparência surge a arte como vontade de aparência, de ilusão, de devir e de mudança.

A existência da arte lado-a-lado com o sofrimento do artista que quer a verdade e nega o mundo real (o único verdadeiro) revela uma existência insatisfatória. O personagem artista procura libertar-se das máscaras, das palavras e dos gestos que parecem falsos. O artista coloca-se na vertigem constante de ser visto como é (além da aparência). Assim, cria um sistema ilusório que lhe permite continuar a viver. Apreciar a vida e comprometer-se com o Outro são os objectivos do artista que é livre e muda a sua própria vida. Ele acredita em algo e tem o dom de sondar o insondável, consegue tornar real aquilo que não existe, faz crer no que não é visível e cria alternativas aos perigos que o envolve⁶⁸.

4. Sistemas criados pelos personagens de Ingmar Bergman para continuar a viver

A garantia de Deus

Abominar a morte e questionar se existe algum propósito para continuar a viver gera uma visão da vida sem garantias. Deus parece a promessa de protecção contra o medo da morte e também contra o medo da vida. A presença de Deus dissolve os personagens que Bergman cria, porque Deus encerra em si próprio a definição daquilo que os personagens devem *ser* e fazer. Deus é a verdade absoluta⁶⁹.

Nos filmes de Bergman, face à ansiedade de descobrir e afirmar o sentido da existência, os personagens recuam dentro de si (deste modo, Deus pode descer e instalar-se). Os personagens gritam e Deus não responde, então, sentem medo. Pode o silêncio ser uma sentença perpétua?

uma pianista famosa; *Fanny and Alexander* (1982) – companhia de teatro; *After the rehearsal* (1984) – encenador e duas atrizes; *In the presence of a clown* (1997) – inventores de uma nova forma de arte (o cinema sonoro) e atrizes; *Faithless* (2000) – atriz e encenador; *Bildmakarna* título em sueco (2000) – escritora, realizador e atriz; *Saraband* (2003) – pai e filha são músicos.

⁶⁸ Em *Autumn Sonata* e *Through a Glass Darkly*, os personagens Charlotte na música e David na escrita substituem a arte pela vida. A arte torna-se o único meio através do qual os personagens conseguem viver.

⁶⁹ Os personagens rezam para confortarem a dor que sentem e pedem perdão. Poder viver inocentemente num mundo ordenado onde tudo faz sentido, onde Deus é eco de si mesmo é como se entregar nas mãos de *alguém*, para que ele faça qualquer coisa (*Fanny and Alexander*), o use e o liberte (*Autumn Sonata*) ou opere nele e extraia o medo (*Face to Face*).

A seguinte questão impõe-se: E se Deus não existisse como seria a vida? Se *Deus não existisse a vida tornar-se-ia compreensível, um alívio, tudo seria claro e transparente (Winter Light)*.

Mas Deus só existe pela sua ausência e diante do seu silêncio, é possível os personagens criarem os seus próprios anjos e demónios. Os horrores deixam de ser desconhecidos e pode existir uma santidade em cada personagem. O personagem torna-se o seu próprio juiz e luta para não ser derrotado pelos seus próprios medos.

A desafecção da visão científica

A ciência (medicina) consegue manter o morto vivo durante dias, meses, anos ou a vida inteira. O inexplicável é desprezado, tudo é neutralizado e admitem-se novas técnicas⁷⁰. Diante a observação da cobaia humana (exame e reflexo), o personagem humilhado e incapaz de tomar conscientemente uma decisão, questiona-se qual o sentido da sua existência e o porquê de insistir em *estudar-se continuamente a si próprio*?

A tarefa do cientista é procurar soluções para as perguntas dos personagens que realizam experiências, estudos controlados e escrevem relatórios inconcebíveis do sofrimento humano. O arquivo de documentos confidenciais permite aceder a detalhes, à explicação dos sentimentos e dos efeitos colaterais dos movimentos dos personagens.

As actividades científicas e artísticas (apesar das suas diferenças) são construções dos personagens face à incapacidade de acreditarem no futuro, mesmo que através da crença consequente das acções praticadas⁷¹. O vislumbre do embrião perfeito através da membrana ainda transparente do ovo não é alcançado (*The Serpents Egg's*), os personagens ficam petrificados e com medo do futuro. Parece existir uma teia

⁷⁰ A admissão numa clínica, injeções de morfina em dose dupla perante a manifestação de dor, insónia e angústia permitem considerar a possibilidade de tudo ser ilusão. A dor desaparece e só resta a euforia, os personagens podem esquecer-se de si mesmos, acabam com sua identidade, é o fim do medo, todos são catapultados fora do inferno em que vivem.

⁷¹ A arte participa no mesmo plano secreto, produz experimentos, circunscreve acções e instrumentaliza a “tortura”. Juntar e vigiar, dissecar, cruzar e manipular são actividades com base na avaliação realista das potencialidades e limitações humanas. Mas a arte não procura soluções, não serve de fuga credível para os terrores existenciais. Se assim fosse, a arte não conseguiria ganhar coerência e tornar-se-ia apenas a superação dos terrores (papel que é atribuído à ciência). A arte vai muito além do tormento intencional de reproduzir a mesma humilhação infernal, a arte propõe a experiência como meio de libertar o constrangimento de *ser* antes de *parecer*. Assim, no movimento ininterrupto criado os personagens aceitam o desaparecimento na abertura que o refúgio proposto permite.

conspiradora que faz com que o personagem desconfie constantemente e nunca saia de onde está.

Nos filmes de Bergman o método científico apesar de extrair conteúdos e identificar através do microscópio, a única revelação que permite é o reflexo de quem observa. A paixão pela ciência preenche a vida dos personagens⁷² que se dedicam a ela. O médico sabe muito sobre a vida, mas, na realidade, não sabe *nada*; procura a verdade através do estado anátomo-fisiológico, mas não existe verdade científica.

5. Filmes DE INGMAR BERGMAN:

Summergame (1951)

Godard escreve que *Summarlek est le plus beau des films* no artigo *Bergmanorama*⁷³, mas Bergman devolve o elogio a Godard : *É exactamente o que ele próprio faz, feiticeiro vítima do seu próprio feitiço. Nesse artigo estava a escrever sobre ele, não sobre mim*⁷⁴.

Neste filme surge uma bailarina (Marie interpretada por Maj-Britt Nilsson) que vive uma história de um amor de verão, é escrito um diário, o amante morre e ao sofrimento da perda segue-se a descoberta de que afinal só existe sofrimento e a única forma de existir é mentir para se proteger.

Para os personagens se salvarem são construídos muros que não impedem a dor, mas são apenas barreiras que cada um cria para si mesmo. Marie descobre que o esconderijo que cria se torna numa prisão. Mas essa descoberta Marie não a faz sozinha, é através da relação que ela estabelece com o seu tio (homem mais velho) que experimenta esse movimento.

Só na aparência é que as coisas parecem ser reais, usar maquilhagem faz com que o corpo jovem pareça mais velho do que é na realidade. O resto da vida só pode tornar-se real quando experimentada.

⁷² Isak Borg e Jenny Isaksson em *Wild Strawberries* e *Face to Face* são personagens médicos.

⁷³ Artigo publicado no nº85 des Cahiers du Cinéma, em julho de 1958.

⁷⁴ MADEIRA, Maria/ FERREIRA, Manuel/ OLIVEIRA, Luís et al, *As folhas da Cinemateca – Ingmar Bergman*, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, Lisboa, 2008, texto de COSTA, João Bénard, p.49.

***Sawdust and Tinsel* (1953)**

Os membros de um circo decadente viajam até à cidade e nela preparam uma nova actuação.

Neste filme surge um personagem que Bergman recupera 44 anos depois em *In the presence of a Clown* (1997) um palhaço branco que foi envergonhado pela mulher (tomou banho no mar com soldados). No argumento reflecte-se a crise pela qual Bergman (realizador) e Harriet Andersson (actriz) como casal viveram. Muito além da descrição o que mais interessa é a experiência do filme na criação de uma ficção como se fosse um sonho no qual se se propõe *descansar um pouco, ser pequeno como um feto, dormir e deitar-se no ventre como se estivesse num berço. E tornar-se cada vez mais pequeno como uma semente e desaparecer* (filme).

***The Seventh Seal* (1957)**

E quando ele abriu o sétimo selo, fez-se silêncio no céu durante meia-hora – citação do Apocalipse.

Bergman escreve no seu livro *Images: My life in film: Suddenly I realized, that is how it is. That one could be transformed from being to not-being – it was hard to grasp. But for a person with a constant anxiety about death, now liberating. Yet at the same time it seems a bit sad. You say to yourself that it would have been fun to encounter new experiences once your soul had had a little rest and grown accustomed to being separated from your body. But I don't think that is what happens to you. First you are, then you are not. This I find deeply satisfying.*

That which had formerly been so enigmatic and frightening, namely, what might exist beyond this world, does not exist. Everything is of this world. Everything exists and happens inside us, and we flow into and out of one another. It's perfectly fine like that.

Um cavaleiro (interpretado por Max von Sydow) joga xadrez com a morte⁷⁵ e uma família de saltimbancos é salva. Esta família enfrenta a morte na prática de uma experiência de amor e dedicação.

No filme todos os personagens são incapazes de se esconderem da morte, vivem face a ela e observam que *tudo é apenas nada*. Perante o medo que os personagens têm da morte eles idolatram Deus, acreditam que assim conseguem fugir da loucura de não

⁷⁵ BERGMAN, Ingmar, *Images: My Life in Film*, Arcade Publishing, Cambridge, 1994, p.236. “But I had recklessly dared to do what I wouldn't dare to do today. The knight performs his morning prayer. When he is ready to pack up his chess set, he turns around, and there stands Death. **Who are you?** asks the knight. **I am Death**”.

acreditarem em *nada*, mas ninguém pode escapar à morte, só é possível aproveitar o prolongamento que a vida permite. Perto do fim do filme surge a dança da morte que se tornou um momento marcante do filme, mas que o seu registo foi mera coincidência⁷⁶.

***Wild Strawberries* (1957)**

Um dia Bergman viaja até Upsala⁷⁷, no filme Isak Borg (personagem médico interpretado por Victor Sjöström) viaja com a sua nora até Lund e faz um desvio onde experimenta a vida⁷⁸.

Neste filme Bergman reflecte intensamente as relações que os personagens estabelecem como forma de se afastarem deles mesmos. Eles experimentam a solidão e parecem mortos apesar de estarem vivos. Para viver é preciso existir e morrer é simplesmente morrer (afinal a morte é apenas um equivalente físico).

Isak Borg é jubilado, teve uma vida preenchida pelo trabalho (dedicou-se à ciência com paixão). Mas, apesar do médico saber muito sobre a vida mas não sabe é vivê-la).

Neste filme o passado e o presente juntam-se e no despertar do sonhador, Isak descobre que a Sara do passado (interpretada por Bibi Andersson) é a Sara do presente.

***The Magician* (1958)**

O filme *The Magician*⁷⁹ é inspirado na comédia *G.K.Chesterton's Magic*⁸⁰ encenada por Bergman em 1947 e corresponde ao nascimento de uma nova era para o

⁷⁶ BERGMAN, I., 1994, p.236. “*The final scene when Death dances off with the travelers was, as I said, shot at Hovs hallar. We had packed up for the day because of an approaching storm. Suddenly, I caught sight of a strange cloud. Gunnar Fischer hastily set the camera back into place. Several of the actors had already returned to where we were staying, so a few grips and a couple of tourists danced in their place, having no idea what it was all about. The image that later became famous of the Dance of beneath the dark cloud was improvised in only a few minutes*”.

⁷⁷ BERGMAN, I., 1994, p.20. “*In that earlier book I mentioned. Bergman on Bergman, I relate in some detail an early morning trip by car to the city of Upsala. How, following a sudden impulse, I wanted to visit my grandmother's house at Trädgårdsgatan. How I had stood outside the kitchen door and, for a magical moment, experienced the possibility of plunging back into my childhood. That's a lie. The truth is that I am forever living in my childhood, wandering through darkening apartments, strolling through quiet Uppsala streets, standing in front of the summer cottage and listening to the enormous double-trunk birch tree. I move with dizzying speed. Actually I am living permanently in my dream, from which I make brief forays into reality*”.

⁷⁸ GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1986, p.212. “*Behind the schemes lies the filmmaker's impulse to resolve his personal conflicts by projecting them in fictive form. But unlike the spiritual allegory of the self presented by The Seven Seal, the autobiographical element in Wild Strawberries comes directly from memory*”.

⁷⁹ Tinha como título original *The Charlatans*.

⁸⁰ Na peça é feita a reflexão sobre o efeito inquietante de um mágico sobre os convidados numa propriedade rica.

seu cinema⁸¹. Em *Four Screenplays* Bergman escreve *ser um impostor que o público parece considerar mágico*⁸², mas este filme não trata directamente sobre o engano do público, mas dos problemas que representam uma metáfora do próprio Bergman como artista⁸³. Em que provar a existência de forças inexplicáveis não têm de obrigar acreditar num Deus, ou na previsão do futuro, pois ambas limitariam a curiosidade e a alegria de viver.

Em *The Magician* há um grupo de saltimbancos liderados por Albert Emmanuel Vogler. Ele é um mágico e hipnotizador com aspecto de charlatão que utiliza truques para iludir os espectadores ao mesmo tempo que se interroga sobre a sua arte⁸⁴. No filme faz-se um exame à consciência artística e explora-se ainda o conflito entre a ciência e a superstição através do confronto de Vogler com Vergérus (um cientista que procura a *verdade*⁸⁵).

Um outro personagem importante na narrativa é o actor bêbado, Johan Spegel que antes de entrar em coma (e parecer que está morto) repara na barba falsa e cabelo pintado de Vogler: *Você é um vigarista que deve esconder a sua verdadeira face!* Spegel que morre duas vezes e diz que se revela melhor fantasma do que humano⁸⁶. Spegel sempre ansiou formas de eliminar as impurezas que faziam parte dele mesmo, em vida pediu a Deus para que fizesse dele um escravo, mas nunca foi ouvido. As palavras deste personagem espelham a ânsia de Bergman por uma *arte pura*⁸⁷.

⁸¹ Depois de sucessos como *The Seventh Seal* (1957) e *Wild Strawberries* (1957).

⁸² GADO, F., 1986, p.239. “*I am either an impostor or, when the audience is willing to be taken in, a conjurer. I perform conjuring tricks with apparatus so expensive and so wonderful that any entertainer in history would have given anything to have it*”.

⁸³ GADO, Frank, 1986, p.230. “*The first instances of Bergman’s frequent references to himself as a conjurer when discussing the filmmaker’s craft coincide with the date of his working with Magic. The association of cinema with magic, of course, also has a firm historical basis*”.

⁸⁴ A barba falsa e a maquilhagem, serão alvo de várias referências no filme tornando-se um mistério a face de Vogler – será mesmo confundido com o rosto de Cristo. A Senhora Egermen irá de imediato reconhecê-lo como Cristo milagroso que transcende os limites humanos.

⁸⁵ Vergérus fala que gostava de poder autopsiar Vogler, de pesar o seu cérebro, abrir o seu coração e de examinar ao detalhe o seu sistema nervoso.

⁸⁶ “*I didn’t die. But I have already begun to haunt the place. Actually I come off better as a ghost than as a human being. I have become convincing. I was never convincing as an actor (...) I have prayed one prayed all my life. Deploy me. Make use of me. But God never realized what a strong and devoted slave I had become. So I was left unused. No, that’s a lie, too. You go step by step by step into the darkness. Movement itself is the only truth (...) I always longed for a knife. An edge that would bare my entrails. Remove my brain, my heart. Relieve me of my contents. Cut away my tongue and my sex. A sharp knife-edge to scrape out all impurity. Then the so-called spirit could rise up out of this meaningless cadaver*” no filme: *The Magician*.

⁸⁷ BERGMAN, I., 1994, p.171. “*I had an idea that one day I would have the courage to be incorruptible, perhaps even leave my intentions behind (...) I had often felt that I was involved in a continuous, rather joyous prostitution. My job was to beguile the audience. It was show business from morning till night. It was good fun, no question about it. But underneath it all prevailed a violent yearning, which I let Spegel express*”.

A TRILOGIA SOBRE O TEMA: O SILÊNCIO DE DEUS⁸⁸ DE 1961 A 1963:

Through a Glass Darkly (1961), *Winter Light* (1963) e *The Silence* (1963)

Through a Glass Darkly (1961) – subtítulo: *certeza cumprida*

A passagem da primeira Epístola de S. Paulo aos Coríntios serve de epígrafe à obra: *Agora, vedes todas estas coisas como através de um espelho, obscuramente. Mas um dia virá em que conheceremos como somos conhecidos (I, Cor XIII-12).*

O filme que decorre em 24 horas começa com uma imagem do mar de onde emergem quatro personagens de uma mesma família. Karin (única mulher interpretada por Harriet Andersson) é esquizofrénica (tal como era a sua falecida mãe), ela é casada com um homem muito mais velho, o seu pai é um escritor candidato ao Nobel e o seu irmão (Minus) tem 17 anos.

Karin no sótão forrado com papel de parede conversa com vozes que a convidam a passar através da parede. Ela chora e pergunta porque Deus não aparece, até que alucina e delira frente a um *Deus-aranha*.

A reflexão sobre *o silêncio de Deus*⁸⁹ é feita pelos personagens através dos seus sonhos e na observação de si mesmo através do Outro (e também do espelho que reflecte).

Winter Light (1963) – subtítulo: *a certeza desmascarada*

Neste filme reina a lucidez, não há visões, sonhos ou alucinações. O personagem principal é um padre (Tomas Eriksson interpretado por Gunnar Björnstrand) que não consegue comunicar o conteúdo das suas palavras a ninguém.

Jonas Persson (interpretado por Max von Sydow) insiste silenciá-lo face às questões que Tomas coloca. À pergunta do *porquê do seu silêncio?* Jonas não responde, o Padre em vez de ouvir confessa-se e Jonas suicida-se.

⁸⁸ GADO, F, 1986, p.258. “The subsequent designation of *Through a Glass Darkly* as “Certainty Achieved”, of *The Communicants* as “Certainty Unmasked”, and *The Silence* as “God’s Silence – The Negative Impression” implies that, from the very beginning, Bergman had planned a trilogy to illustrate a quasi-Hegelian argument of philosophical necessity”.

⁸⁹ GADO, 1986, p.267. “From 1956 through 1960, three characters named Karin had signified a buried agenda; with a fourth Karin in *Through a Glass Darkly*, incest is released from his psychic prison, and a new ease and sparseness in Bergman’s treatment of profoundly personal material immediately becomes evident. In factoring a complex psychological equation, Bergman finally developed a lucid, completely integrated dramatic statement; the internal contradictions and the imposed, false resolutions that had marred such films as *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries* and *The Virgin Spring* suddenly vanish from his scripts”.

The Silence* (1963) - subtítulo: *impressão negativa

Neste filme não se fala de Deus, mostram-se corpos (o corpo sensual de Anna, o corpo doente de Ester e o corpo de uma criança⁹⁰). Os três personagens viajam num comboio até à cidade de Timoka, seguem directamente para um hotel onde se fala uma língua desconhecida para todos.

O mundo em *The Silence* é um mundo depois da morte de Deus, um mundo onde se vive a ausência de tradução do pouco diálogo que os personagens praticam diante a experiência do terror e do vazio.

Os personagens continuam a falar sobre Deus através da questão - *Deus existe?* Mas como Deus não responde os personagens deixam de serem capazes de dizer alguma coisa.

O silêncio neste filme reflecte a presença de Deus através da sua ausência. Deus é a palavra sem tradução, e se em *Through a Glass Darkly* Deus era amor, em *The Silence* o amor está ausente (apenas existe a emanção do vazio de cada um dos personagens).

Os três filmes parecem definir um intervalo no qual Bergman reflecte sobre os acessos que lhe permitam alcançar uma imagem de si mesmo.

***Hour of the wolf* (1968)**

Bergman cria personagens vítimas de seus demónios pessoais rendidos à loucura das máscaras que põem e que se dissolvem. Tudo se torna um longo pesadelo e durante o filme não se consegue distinguir se os personagens sonham ou se vivem uma outra realidade.

No filme surge um diário escrito por um pintor (interpretado por Max von Sydow) e lido pela esposa (interpretada por Liv Ullmann). Esse diário começa com o seguinte enunciado: *eu estou doente*. Na leitura parece que esta revelação é desvalorizada, mas cinco dias depois o personagem escreve que continua a sentir-se mal por causa da doença. Então a infecção parece crónica e na *hora entre a noite e o amanhecer, quando a maioria das pessoas morrem, o sono é mais profundo, os pesadelos mais reais. É a hora em que o homem é assombrado pela sua própria*

⁹⁰ Esta criança (o actor Jörgen Lindström) aparece três anos depois em *Persona*.

angústia, quando os fantasmas e os demónios são mais poderosos. A hora do lobo é também a hora em que mais bebés nascem (filme).

Shame (1968)

Na ausência de uma resposta adequada à morte e na impossibilidade de comunicar os personagens insistem em estabelecerem contacto uns com os Outros.

O telefone toca mas ninguém sabe o que está acontecer. A confusão é total, tudo parece um sonho desprovido de referências.

Os personagens lutam contra as suas crises interiores e vivem numa ilha cheia dos seus demónios.

A música parece a possibilidade dos personagens poderem acreditar em algo, uma fuga e *a sagrada liberdade da arte*.

The Rite (1969)

Diante a inevitabilidade do destino os personagens procuram um sentido. O trio de artistas *Les Riens* criam um ritual que apenas alcança um significado terrestre.

Os personagens artistas movem-se entre vários tipos de realidades, para compensarem os medos e encontrar alguma segurança. O juiz propõe-se iludir o propósito da sua vida, mas *nada* é constante e Thea (atriz interpretada por Ingrid Thulin) segundo a psiquiatra *é um movimento que desagua nos outros*.

Nada é constante e quando os personagens percebem isso tudo acaba, tudo é um jogo – *eu sou sempre a mesma, às vezes trágica e às vezes alegre* (diz Thea no filme).

The Passion of Anna (1969)

Neste filme os quatro personagens saem dos seus papéis e falam das suas representações. Os actores falam da relação que propõem com os personagens que interpretam e consideram a vida como *um nada*. Todas as manifestações acontecem de forma dissimulada, os personagens traduzem constantemente e procuram refúgio nas mentiras.

Pelo facto da história ser descontínua, o lugar entre as cenas permite aceder à consciência dos personagens que vivem diferentes experiências. Andreas (interpretado por Max von Sydow) é duplicado ele representa o marido morto e a nova paixão de Eva (interpretada por Liv Ullmann).

***The Touch* (1971)**

O filme inicia com a morte da mãe de Karin (Bibi Andersson) numa sequência muito próxima à confissão de Bergman sobre a morte de sua mãe.

Apesar do título do filme, os personagens no filme parecem que não se tocam e, assim, evitam fragmentarem-se.

No filme Karin trai o marido (Max von Sydow) com um arqueólogo (Elliott Gould) que descobriu uma figura no interior de uma igreja. Essa figura está preenchida por larvas que a escavam lentamente, uma corrosão igual aquela que os personagens experimentam na relação que estabelecem uns com os outros.

À medida que se envolvem os personagens parecem revelarem-se e mostram os rostos verdadeiros sem as máscaras que usam no cotidiano. David (o arqueólogo que estuda profundamente o passado) a meio do filme revela o seu verdadeiro rosto (quando desfaz a barba) e revela uma face desconhecida. As ilusões começam a ser destruídas à medida que o filme avança e David afirma que a fuga é apenas uma quimera, a mentira não pode ser ultrapassada e toda a vida é vivida no meio dela.

***Cries and Whispers* (1972)**

As três irmãs deste filme experimentam o amor umas pelas as outras e tentam que a vida ganhe algum sentido.

As palavras são substituídas pelos gritos de dor de Agnes (Harriet Andersson, a irmã cancerosa) e todas as palavras que pronuncia tornam-se um sussuro inaudível.

A vida que os personagens experimentam não é mais do que mentiras das quais não são capazes de se libertarem, então procuram prender os momentos fugazes de felicidade (momentos em que não podem desejar nada de melhor) e tentam fixá-los, mas tudo é ilusão.

***Scenes from a Marriage* (1973)**

No filme é citado Strindberg: *Existe algo de mais assustador do que um homem e uma mulher que se odeiam?*

Os personagens (Marianne e Johan interpretados por Liv Ullmann e Erland Josephson) no filme mantém um comportamento no qual se obrigam a conviver. Só deformação das suas visões permitem observar que *nada* é um simples reflexo.

Cada membro do casal parece reverso um do outro e ambos se olham a si mesmos através do outro. Quando os personagens param para pensar observam que a

imagem que criam de si mesmos não corresponde à realidade e que toda a vida foi sufocada.

A encenação da vida conduz à revelação de que não existe resposta que ultrapasse o medo. Então a vida tem de ser vivida na ilusão de ser como se fosse um jogo.

***Face to Face* (1976)**

O homem é o seu próprio inimigo (*o homem é o lobo do homem* diz Tomás personagem interpretado por Erland Josephson) e toda a evolução do homem parte da evolução de células potencialmente malignas. A vida decorre sempre na mentira que os papéis sociais exigem e que os personagens praticam.

Ansear um intervalo em que se superem os terrores de cada personagem e se desconstrua a farsa é como fazer existir alguma solução para a morte, mas só existe a confirmação da falta de sentido da vida.

No filme os personagens reconhecem o mundo como um lugar cruel e os rostos mudam. Os personagens têm o sentimento horrível de não se conseguirem reconhecer no momento em que a mudança acontece.

O personagem principal é uma médica (Jenny Isaksson, interpretada por Liv Ullmann) que se observa mentalmente perturbada e doente. Ela pede que a matem, que a anestesiem porque não suporta mais o estado em que se encontra.

***The Serpent's Egg* (1977)**

Neste filme a cobaia humana é experimentada através do plano secreto proposto por um cientista. À questão *qual é o sentido da existência?* Bergman propõe comparar experiências realizadas pela ciência e pela arte. Deste modo o estudo controlado do homem tem por um lado a procura científica de uma solução e por um lado a pesquisa artística de um espaço que ultrapassa a fuga dos personagens diante os seus próprios demónios.

O futuro visível do ovo da serpente serve de metáfora ao medo que o homem sente no vislumbre daquilo que ainda não experimentou.

No final do filme o único desejo que resta é não ser visto mais e assim escapar à vida horrível que se leva.

***Autumn Sonata* (1978)**

Charlotte (Ingrid Bergman) substituiu a vida pela música (abandonou as suas duas filhas e o marido). Através da narrativa que tecem os personagens Bergman exercita os limites em que tudo existe lado a lado e aquilo que os personagens procuram é aprender a viver.

No filme são constantes as exposições de situações do passado e as sucessivas fugas. No seu mundo controlado Charlotte avalia a realização artística em vez da dedicação à família através do ódio que manifesta pela filha Eva (interpretada por Liv Ullmann). Só as palavras lidas pelo marido (do livro escrito por Eva revelam aquilo que os personagens nas suas vidas não são capazes: *Temos de aprender a viver, eu pratico todos os dias. O maior obstáculo é que eu não sei quem sou. Ando às apalpadelas no escuro.*

***From the life of the Marionettes* (1980)**

O casal atormentado de *Scenes from a Marriage* (1973) (Peter e Katerina amigos de Marianne e Johan) regressa neste filme. Peter revela no início do filme que tem sentido um impulso inexplicável de matar a sua esposa Katarina. Esta obsessão causa nele uma agressividade excessiva e mata uma prostituta com o mesmo nome da sua esposa.

Katarina (sua esposa) conversa com o psiquiatra de Peter e explica-lhe o relacionamento de ambos como se fosse uma união umbilical em que os dois se recusam crescer.

***Fanny and Alexander* (1982)**

Neste filme Bergman investiga o sentido da existência e razão de ser de cada personagem. A influência de Strindberg potencia ao longo de toda a narrativa o acesso ao sonho como se fosse uma revelação constante do sonhador. Deste modo os personagens observam que fora do teatro (sistema assumido como ficcional) está o grande mundo e a sua realidade e que o pequeno mundo (teatro) reflecte um pouco o seu mistério. Assim o teatro (e a arte) propõe ser uma oportunidade de esquecer por alguns segundos a realidade. O teatro é um refúgio onde *tudo pode acontecer, tudo é possível e provável, tempo e espaço não existem e numa função insignificante da realidade, a imaginação tece novos padrões* (Strindberg in *Fanny and Alexander*).

Neste filme os personagens fantasmas desfilam na mesma realidade que os outros personagens e assim criam uma oportunidade de revelarem algo além de si mesmos. A presença da morte é constante e no esforço de permanecerem vivos os personagens insistem diferenciar a realidade da aparência.

***After the rehearsal* (1984)**

No palco de um teatro, lugar onde o milagre da criação acontece, Bergman revela através dos seus personagens que uma verdade observada antes do momento presente se torna nesse instante peculiar e impenetrável.

O lugar que o teatro propõe (o palco) é como uma cápsula onde se cria uma vida secreta que ilustra o mistério que a criação exerce em Bergman. Nesse lugar o artista consegue fazer existir um pedaço de fio imaginário e estar em duas realidades opostas que lhe permite parecer um fantasma de si mesmo, na sua própria vida. Tudo é imaginação e nada existe além da estrutura protectora que os personagens na actuação das suas próprias vidas propõem. A vida e a arte como um jogo múltiplo no qual as falsas emoções satisfazem, manipulam, criam, articulam uma *verdade* que se esgota a si mesma.

No ensaio que Bergman propõe reina a autodisciplina que aproxima sem limites os mistérios da vida através da repetição que torna a experiência a única alegria real.

***In Presence of a Clown* (1997)**

Neste filme regressa a imagem do palhaço branco (apareceu no filme *Sawdust and Tinsel* de 1953) reveladora de um simbolismo múltiplo no limbo entre aquilo que é ser e parecer *ser*.

Você queixa-se porque grita e Deus não responde. Sente-se aprisionado e tem medo que seja uma sentença perpétua, que ninguém lhe tenha dito nada. Então acha que é o seu próprio juiz e o seu próprio carcereiro. Prisioneiro, saia da sua prisão. Para a sua surpresa, verá que ninguém o deterá. A realidade fora da prisão é realmente aterradora mas nunca tão terrível quanto a sua angústia trancada neste quarto. Dê o seu primeiro passo para a liberdade. Não é difícil, o segundo é mais difícil mas nunca permita ser derrotado pelos seus carcereiros que são os seus próprios medos e o seu próprio orgulho (filme).

Neste filme os personagens propõem que todos se vejam enquanto ocorrem mudanças, porque tudo está sempre a mudar. Na oportunidade dos personagens

experimentarem algo, observa-se que a vida é apenas uma sombra que passa. E o orgulho que o actor sente em palco é algo que não pode ser escutado, porque *nada* significa *nada*.

Bildmakarna (2000) (título sueco – em português: ***Os construtores de imagens*** a partir de uma peça de teatro de Per Olov Enquist)

Neste filme Bergman revela a influência de Victor Sjöström (actor em ***Wild Strawberries*** em 1957 e realizador de filmes que influenciaram Bergman nas suas criações)⁹¹.

Bergman propõe que os personagens deste filme se encontrem todos no laboratório para se visualizarem umas cenas de um filme não terminado. A escritora do romance no qual se baseia o filme (na ficção) dará a sua aprovação, ao revelar-se a si mesma ao longo do filme.

O espaço reduzido do laboratório cria uma atmosfera muitas vezes sufocante para os personagens que reflectem questões existenciais, ultrapassam o que é fixo e ao ler uma passagem do romance imaginam a imagem de um espelho que reflecte, *uma imagem livre que pode abandonar o espelho, falar, caminhar...*

Os personagens que Bergman cria revelam-se como testemunhas do romance escrito porque ao mesmo tempo que lêem vêem a escritora e vêem-se a si mesmos. Assim Bergman propõe um ensaio sobre a escrita, a criação de imagens e a representação através do filme.

Faithless (2000) filme com guião escrito por Ingmar Bergman e realizado por Liv Ullmann.

Neste filme Bergman cria personagens e uma narrativa que propõe uma ficção na ficção. Assim o encenador (personagem interpretado por Erland Josephson) em sua casa cria uma figura imaginária, à qual lhe dá um nome. Na sua imaginação a actriz materializa-se e juntos criam uma narrativa.

A proximidade de Ullmann às questões de Bergman permitiu-lhe a criação de um olhar intenso e imagens reveladoras às perguntas que nenhum dos dois fazem directamente (Bergman e Ullmann). Os personagens descartam deduções (tudo parece já ter sido escolhido) e no relacionamento pouco normal dos personagens com a

⁹¹ Muitos críticos vêm este filme como mais uma homenagem ao mestre.

realidade, todos tentam um contacto sincero apesar do vácuo que sentem permanentemente.

Saraband (2003)

Os personagens Marianne e Johan de *Scenes from a Marriage* (1973) voltam a encontrarem-se (30 anos depois), mas Bergman não continua a narrativa do passado.

A crise que impõe a presença do casal é o desprezo de Johan pelo seu filho que se sente obsecado pela vida da filha.

O objectivo que todos os personagens pretendem alcançar é: *viver em vez de só existir*.